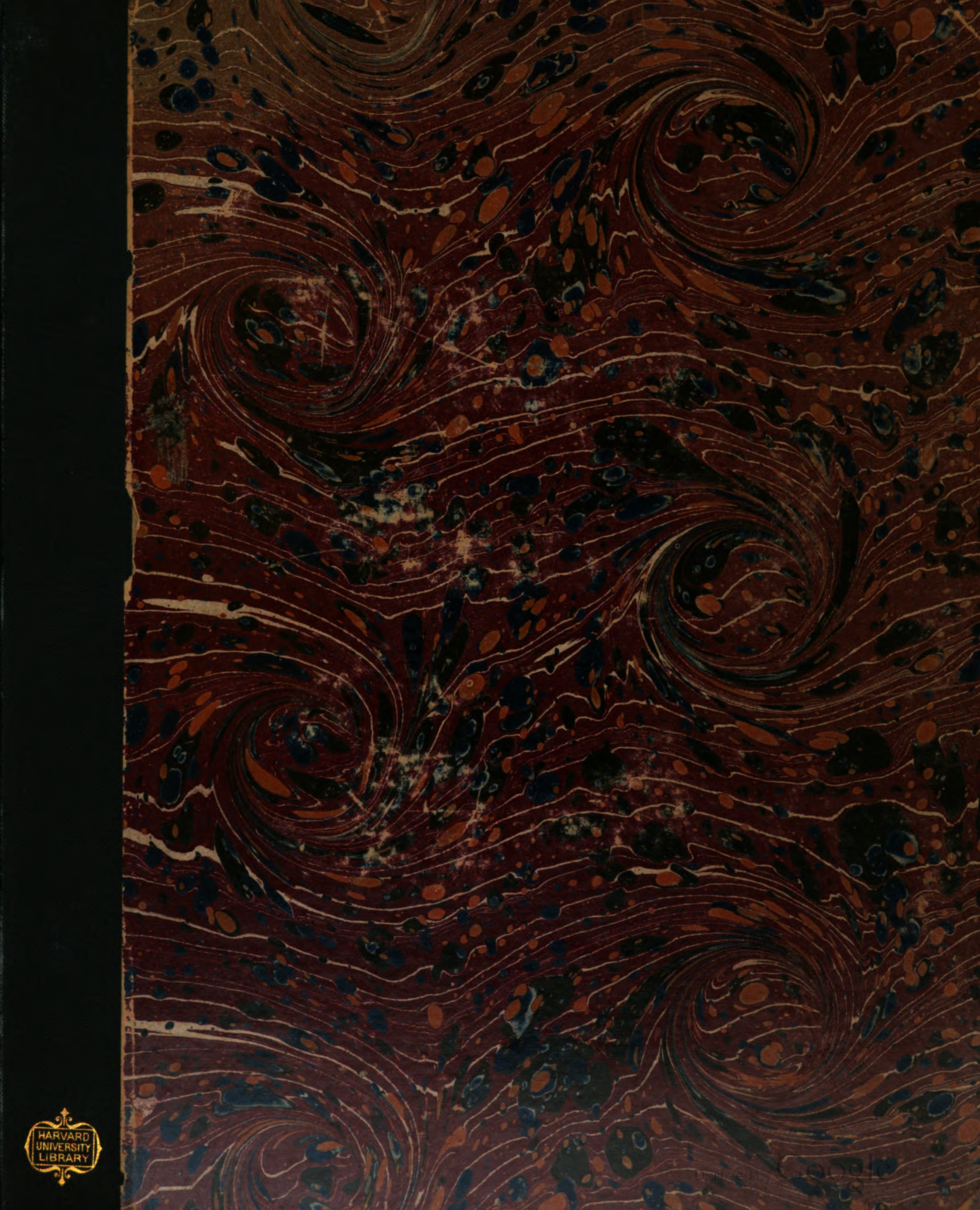

HARVARD
UNIVERSITY
LIBRARY

Gymnasium Augustum zu Görlitz.

Englische Bühnenverhältnisse

im sechzehnten und siebzehnten Jahrhundert.

Von

Professor Dr. Alfred v. d. Velde.

Beilage zu dem Programm des städtischen Gymnasiums zu Görlitz Ostern 1894.

GÖRLITZ
Druck von Hugo Gretsel
1894.

Inhalt.

Vorbemerkungen.

Die vorliegende Arbeit beansprucht nicht, als Ergebnis selbständiger Quellenforschung angesehen und beurteilt zu werden; sie will vielmehr nur auf Grund der Mitteilungen massgebender Forscher, wie Payne Collier [1]), Baudissin [2]), Ulrici [3]), Delius [4]), Rud. Genée [5]), J. D. Klein [6]), Karl Elze [7]), Ed. Engel [8]) u. a. eine dem grossen Kreise der Gebildeten verständliche Darstellung des Gegenstandes bieten, die zugleich auch für den Schulunterricht bei der Einführung in die Lektüre der Shakespeare'schen Dramen mit Nutzen verwendet werden kann.

Die Angaben, die nicht durch besondere Citate belegt sind, stammen aus einem der unten angegebenen Werke.

Wo für die übersetzten Stellen kein Übersetzer angegeben ist, hat man den Verfasser als solchen anzusehen.

---

[1]) *„History of English dramatic poetry"*, 1831, und *„Annals of the Stage"*, 1844.

[2]) „Ben Jonson und seine Schule, mit Anmerkungen und einem historischen Überblick über die Geschichte der englischen Bühne." 1836.

[3]) „Shakespeare's dramatische Kunst." 1839. III. Auflage 1868.

[4]) „Über das englische Theaterwesen zu Shakespeare's Zeit", 1853, und „Shakespeare's Werke. herausgegeben und erklärt." 1872.

[5]) „Shakespeare. Sein Leben und seine Werke", 1871 und in späteren Auflagen.

[6]) „Geschichte des englischen Dramas." 1876.

[7]) „William Shakespeare", 1876, und zahlreiche Aufsätze im Shakespeare-Jahrbuch.

[8]) „Geschichte der englischen Litteratur." 1883.

Druckfehler-Berichtigung.

Seite 9, Anm. 15, Zeile 7 zu lesen: H. G., statt: G. H.
„ 10, Zeile 5 zu lesen: Königs, statt: König.
„ 15, „ 16 „ „ schon aus den, statt: schon den.
„ 16, „ 18 „ „ unterhielt zwei Gesellschaften, statt: unterhielt Gesellschaften.
„ 16, Anm. 40, Zeile 3 zu lesen: Fuchs, statt: Hirsch.
„ 28, Anm. 93, Zeile 3 zu lesen: *dumb-show*, statt: *dumb-schow*.

I.

Einleitung:

Die ersten Anfänge der englischen Bühne.

Das englische Bühnenwesen wurzelt, wie das der anderen europäischen Nationen, im religiösen Kultus. Die ersten Bühnendichter und Theaterdirektoren sind Mönche und Priester, welche zur Verherrlichung der grossen Kirchenfeste biblische Erzählungen nnd Heiligen-Legenden dramatisierten und in den Klöstern und Kirchen zur Aufführung brachten.

Die älteste dramatische Erscheinungsform ist — abgesehen von den oratorienartigen Wechselgesängen, die in frühester Zeit sich aus der dramatischen Gliederung der Messe entwickelten — das *Miracle-play* oder Mirakelspiel [1]), welches, in seinen ersten Anfängen in Frankreich entstanden, im Anfang des zwölften Jahrhunderts nach England verpflanzt wurde.

Das erste solche Stück, welches um das Jahr 1110 in England aufgeführt wurde, war das in lateinischer Sprache [2]) gedichtete Spiel von der heiligen Katharina, dessen Verfasser der aus der Normandie nach England eingewanderte nachmalige Abt von St. Albans, Geoffrey, war, der als Schulmeister zu Dunstable das Stück von seinen Schülern darstellen liess.

Auch das zwölfte Jahrhundert hindurch war die Sprache der Mirakelspiele die lateinische, und daher stammen die lateinischen Bühnenanweisungen, wie „Dramatis personae", „exit" oder „abit", „exeunt" etc., deren sich die Schauspieldichter des sechzehnten Jahrhunderts, auch Shakespeare, noch bedienen [3]).

---

[1]) Die älteste Bezeichnung dieser Stücke ist, der Sprache ihrer Abfassung entsprechend, Ludus; später unterschied man „Miracula" und „Mysteria"; die ersteren behandelten legendenhafte, die Mysterien die eigentlich biblischen Stoffe, besonders die Passionsgeschichte. Mit der Zeit verschwamm in England noch mehr als in Frankreich der Unterschied zwischen den beiden Gattungen der *Miracles* und *Mysteries*, und die Bezeichnung *Miracles* (oder *Miracle-plays*) umfasste alle diese kirchlich dramatischen Stücke, deren Bühnenaufführung schon in den frühesten Zeiten *„pageant"* genannt wurde.

[2]) Behnsch, Geschichte der engl. Sprache, S. 200, giebt auf Grund einer Notiz bei Matthew Paris an, die Legende von der heiligen Katharine sei pantomimisch und mit Erklärung in französischer Sprache dargestellt worden. Rud. Genée, Die engl. Mirakelspiele und Moralitäten, S. 4, giebt unter Berufung auf Th. Wright, *Early mysteries*, für den „Ludus Stae Catharinae" bestimmt die lateinische Sprache an.

[3]) Auch in der 1620 erschienenen Sammlung englischer Theaterstücke in deutscher Sprache sind die Bühnenanweisungen zum Teil, in einem der Stücke (Sidonia und Theagenes) sogar durchweg lateinisch („non vult habere", „rex accipit coronam" u. s. w.).

Das erste Stück, welches in englischer Sprache aufgeführt wurde, scheint das im Jahre 1826 von Payne Collier und später von O. Halliwell herausgegebene *„The harrowing of Hell"* gewesen zu sein [4]), als dessen Entstehungszeit die Mitte des dreizehnten Jahrhunderts angenommen wird.

Aus mehrfachen französischen Einschiebungen in den ältesten englischen Mirakelspielen hat man geschlossen, dass dieselben ursprünglich französische oder durch das Französische gegangene lateinische Arbeiten waren.

Aus der Mitte des vierzehnten Jahrhunderts, in welche der endgültige Sieg der aus der Vermischung von Angelsächsisch und Normännisch-Französisch hervorgegangenen englischen Sprache über die französische fällt [5]), stammt *„The Scrivener's Play"* [6]) und das etwas spätere *„Play of the Sacrament"*, welches letztere sich stofflich von den bisherigen Mirakelspielen und Mysterien dadurch unterscheidet, dass es weder an die Bibel, noch an einen Legendenstoff sich anschliesst, sondern ein Vorkommnis der damaligen Gegenwart, nämlich eine von Juden verübte oder ihnen doch zur Last gelegte Hostienschändung zum Gegenstande hat. Aufgeführt wurden die kirchlichen Spiele anfangs nur von den Geistlichen und ihren Chorknaben, vielleicht unter Hinzuziehung von Schülern der mit dem Kloster oder der Kirche verbundenen Schule, und den Schauplatz bildete das Innere der Kirche. Nach und nach aber genügte weder der geschlossene Kirchenraum noch die geringe Zahl der Darsteller; man verlegte den Spielraum auf den Vorplatz der Kirche, deren Hauptportal die Mitte des Hintergrundes der so gewonnenen grösseren Bühne bildete, und das Personal verstärkte man durch Heranziehung von Laien, deren Mitwirkung natürlich auch den Zuhörerkreis immer mehr erweiterte.

So wurden die Spiele aus Bestandteilen des Gottesdienstes, die sie ursprünglich gewesen waren, zu Volksbelustigungen durch welche bei Gelegenheit der grossen Kirchenfeste und der Jahrmärkte, die sich an dieselben anschlossen, auf die grossen Massen gewirkt wurde.

Die Zeit des Überganges der Aufführungen aus der Kirche auf den Vorplatz und ein dort errichtetes Bühnengerüst ist nicht mit Sicherheit anzugeben; doch gehören die aus dem vierzehnten Jahrhundert stammenden *Chester-Plays* [7]) jedenfalls schon in die Periode der erweiterten Öffentlichkeit.

---

[4]) „Die Qual der Hölle". Eine neuere Ausgabe mit Erläuterungen von Dr. Ed. Mall ist 1871 in Breslau erschienen.

[5]) Als vollendete Thatsache anerkannt wurde dieser Sieg durch die 1362 von Eduard III. erlassene Verordnung, dass alle Prozesse in englischer Sprache verhandelt werden sollten. Merkwürdigerweise ist diese einschneidende Verordnung selbst, deren Text man bei Behnsch, Geschichte der engl. Sprache, S. 169, abgedruckt findet, in französischer Sprache abgefasst; auch wird in ihr bestimmt, dass die in englischer Sprache verhandelten Prozesse in lateinischer Sprache eingetragen und verzeichnet werden sollten. Vorher war die Verhandlung in französischer, die Eintragung in lateinischer oder französischer Sprache geschehen.

[6]) „Das Spiel vom Makler".

[7]) Vollständig *„Chester Whitsun Plays"*, d. i. Chester Pfingstspiele, benannt nach der Stadt Chester, wo sie zuerst aufgeführt, und nach dem Pfingstfeste, zu dessen Verherrlichung sie bestimmt waren. Ausser ihnen sind noch besonders bekannt die *Coventry Plays* und die *Towneley Plays;* Proben aus allen drei Sammlungen finden sich in den von Marriot 1838 herausgegebenen *„English Miracle-*

Behufs Verstärkung der darstellenden Kräfte setzten sich die Geistlichen hauptsächlich mit den Handwerker-Korporationen oder Zünften in Verbindung, die nicht bloss die Mitwirkenden lieferten, sondern sich auch an der Aufbringung der Kosten beteiligten. Die Gewerksleute fanden an diesen Aufführungen solches Gefallen, dass ihnen die wenigen grossen Kirchenfeste nicht genügten, sondern jede Zunft auch den Festtag ihres Schutzheiligen durch eine besondere dramatische Aufführung feierte. Die auf dem Konzil zu Vienne 1311 allgemein verordnete Feier des Fronleichnamsfestes gab weiteren willkommenen Anlass zu volkstümlichen Festspielen, welche durch die Frühlingszeit, in die es fällt, besonders begünstigt wurden. Man begnügte sich namentlich an diesem Feste nicht mit einer eintägigen Aufführung, sondern veranstaltete unter Mitwirkung aller Handwerkerzünfte ganze Serien von Spielen, die sich durch drei Tage, manchmal auch durch eine ganze Woche hinzogen [8]). Jedes einzelne Stück eines solchen Cyclus übernahm dann gewöhnlich eine bestimmte Handwerkerinnung, welche auf mehrere Jahre einen Spielleiter erwählte, der die Mitwirkenden auszusuchen, die Proben zu leiten und die Kasse zu verwalten hatte. Die verschiedenen Rollenfächer blieben ebenfalls von Jahr zu Jahr in festen Händen, und sogar das Amt des Souffleurs hatte seinen bestimmten Inhaber.

Das bei den Aufführungen verwendete Bühnengerüst *(scaffold* oder *stage* [9]*)* hatte nicht im entferntesten die Tiefe einer modernen Bühne, war dafür aber sehr breit und in verschiedene Abteilungen geschieden, welche einen Wechsel des Schauplatzes ohne Verwandelung ermöglichten. Bei den grossen Aufführungen am Fronleichnamsfeste hatte man für jedes Stück ein besonderes Gerüst, welches auf einem Gestell mit Rädern ruhte, und wenn das Stück vor der Kirche abgespielt war, an einen anderen Ort gefahren wurde: etwa vor das Haus des Bürgermeisters oder an eins der Stadtthore, wo die Aufführung von neuem begann, während an der vorigen Stelle ein neuer Wagen mit einem andern Stücke erschien; so wurde es möglich, die ganze Serie nach und nach an verschiedenen Stellen der Stadt vor immer wieder anderem Publikum aufzuführen. Wenn das aufzuführende Stück eine einheitliche Handlung ohne Ortswechsel hatte, so war das Gerüst ganz einfach hergestellt und bestand nur aus einem oberen offenen Bühnenraume und einem unteren verdeckten Gemache, welches für gewöhnlich als Ankleideraum *(tiring-room)* für die Darsteller diente, im Falle des Bedürfnisses aber, wenn z. B. eine Höllenfahrt dargestellt werden sollte, auch in die Handlung hineingezogen wurde.

In den Kostümen wurde besonders auf bunte Farben und Goldglanz gehalten. Für gewisse Bühnenfiguren war ein bestimmter Anzug traditionell geworden. So trug Christus

---

Plays". Den Inhalt dieser Stücke, der sich grösstenteils in den verschiedenen Sammlungen wiederholt, bilden: der Fall des Lucifer, die Schöpfungsgeschichte, der Sündenfall, Kain und Abel, Noah, die Sündflut, die Opferung Isaaks, die Auswanderung der Israeliten, die Anbetung der Hirten, die Ankunft der drei Könige, der bethlehemitische Kindermord, Christus und die Ehebrecherin, der Einzug Christi in Jerusalem, der Verrat des Judas, die Kreuzigung und die Höllenfahrt.

[8]) Behnsch a. a. O. führt die Aufführung der „Weltschöpfung" zu Skinnerwells im Jahre 1409 an, welche „Wochen" gedauert haben soll.

[9]) *Scaffold* (Gerüst) ist dasselbe wie italienisch „catafalco", französisch „échafaud", deutsch „Schafott". — *Stage* (eigentlich: Erhöhung, um darauf zu stehen, Gestell) hängt wie das franz. „étage" mit dem lateinischen „stare" zusammen.

ständig einen Rock von weissem Schafpelz, rote Sandalen und eine vergoldete Perrücke; der Teufel, dessen Rolle schon frühzeitig einen komischen Beigeschmack hatte, erschien immer mit einer Pritsche aus gesteifter Leinwand und einer fratzenhaften Gesichtsmaske; der „Heilige Geist", der ebenso wie „Gott Vater" in vielen Stücken mitwirkte[10]), wurde in menschlicher oder in Taubengestalt dargestellt; das Kostüm von Adam und Eva bei der Darstellung des Sündenfalls entsprach vollständig der negativen Vorstellung, die man sich nach der biblischen Erzählung davon machen muss, ohne dass Darsteller oder Zuschauer in ihrer naiven Gläubigkeit daran Anstoss nahmen[11]).

Der Aufführung ging die Vorlesung eines Programms durch Fahnenträger, die im Orte herum zogen, voran; es wurden von diesen lebendigen Theaterzetteln die sämtlichen aufzuführenden Stücke genannt und deren Verteilung an die einzelnen Handwerkerzünfte verkündet, woran sich auch, wie auf den heutigen kleinstädtischen Theaterzetteln, eine gewisse Reklame anschloss, z. B. die Bemerkung, dass der Stoff des Stückes zwar dem Alten Testament entnommen, aber mit Dingen vermischt sei, welche sich nicht auf schriftliche Überlieferung gründeten, sondern einzig dazu seien, Spass zu machen[12]).

Dass bei den Aufführungen auch Musik in Anwendung kam, ergiebt sich aus den Bühnenanweisungen, die nicht bloss am Ende der einzelnen Stücke, sondern auch zwischen einzelnen Teilen, also gewissermassen in den Zwischenakten, die man aber als solche noch nicht kannte, anordneten: *„Minstrels play"*[13]). Die Einfügung eines komischen Zwischenspiels *(Interlude)* in die ernste Handlung, die später eine besondere Gattung des Dramas entstehen liess, findet sich schon in einem der ältesten Mirakelkpiele, welches die Anbetung der Hirten behandelt[14]).

---

[10]) Ed. Engel führt in seiner „Geschichte der engl. Litteratur" aus den Akten der alten Zünfte von Chester einen Vermerk an: „Für $2^1/_2$ Ellen Steifleinen zum Rock des Heiligen Geistes 2 Schilling 1 Penny." Auch die Darsteller dieser überirdischen Gestalten nahmen am Gewinne teil, der nach Verhältnis der Wichtigkeit und Schwierigkeit der Rollen verteilt wurde; so findet sich nach Engel's Angabe in einer Zahlungsliste die Eintragung: „An Gott gezahlt 12 Pence".

[11]) Ausführlichere Mitteilungen hierüber finden sich in der *„Dissertation on the Pageants or dramatic mysteries"* von Thomas Sharp, 1825, und in einem Aufsatz von A. Ebert: „Die englischen Mysterien, mit besonderer Berücksichtigung der Towneley-Sammlung" (im Jahrbuch für romanische und englische Litteratur 1859).

[12]) Rud. Genée, Die engl. Mirakelspiele und Moralitäten als Vorläufer des englischen Dramas.

[13]) „Die Musikanten spielen." — *„Minstrel, one who ministered to the amusement of the rich by music or jesting; one of an order of men who sang to the harp verses composed by themselves or others; a musician."* („Minstrel, einer der durch Musik oder Possenspiel für die Unterhaltung der Reichen sorgte; ein Angehöriger einer Klasse von Menschen, die zur Harfe Verse von sich oder anderen sangen; ein Musikant." *Chambers's Etymolog. Dictionary.* Das altfranz. menestrel, neufranz. ménétrier, vom lat. minister[ialis oder -iarius] hat dieselbe Bedeutung.)

[14]) Während die auf dem Felde versammelten Hirten sich zum Schlafe niedergelegt haben, stiehlt einer derselben einen Hammel aus der Herde, trägt ihn nach Hause zu seiner Frau und kehrt dann aufs Feld zurück, um sich gleich den andern schlafen zu legen. Als der Diebstahl entdeckt wird, fällt der Verdacht auf Mack, der sich nach dem gemeinsamen Erwachen schleunigst entfernt hat. Man dringt in sein Haus ein und findet die Frau im Kindbett, Mack neben ihr, dem eingewickelten Säugling ein Liedchen singend. Als nun die Hirten sich in verschiedener Weise mit dem Kindlein zu thun

Die Loslösung der theatralischen Vorstellungen von der Kirche und der Geistlichkeit machte mit der Zeit immer weitere Fortschritte; dieselben fanden nur noch „unter Mitwirkung von Geistlichen" statt, und auch die Dichtung blieb nicht auf die Dauer in ihren Händen, sondern wurde von Laien durch Aeusserungen des eigentlichen Volksgeistes, der aus dem Quell des realen Lebens der Gegenwart schöpfte, bereichert. Im Zusammenhange hiermit tauchten neben den alten Mysterien und Mirakelspielen seit der Regierungszeit Heinrichs VI (1422—61) die Moralitäten *(moralities* oder *moral plays)* auf und drängten sich nach und nach in den Vordergrund.

Im Gegensatze zu der naiven Darstellung der Thatsachen in den Mirakelspielen war das Charakteristische der Moralitäten die Allegorie; Tugenden, Laster, Leidenschaften wurden in persönlicher Gestalt vorgeführt, nnd der Teufel als Personifikation des Lasters aus den alten Spielen herübergenommen. Wie dort schon dem Teufel eine komische Rolle zugewiesen worden war, so übernahm jetzt das „Laster" ziemlich allgemein die Aufgabe des Spassmachers, der närrischen Figur.

Bei aller Verschiedenheit des Charakters und des Inhalts [15]) war die Darstellungsart der *Moralities* im Ganzen dieselbe wie die ihrer religiös-legendären Vorgänger, so dass sich in der Entwickelung der „englischen Bühne" durch das Auftreten dieser neuen Dichtungsart nichts Wesentliches änderte.

Die volkstümlichen *Interludes,* deren erstes Auftreten innerhalb eines Mirakelspiels bereits erwähnt wurde, zeigten sich schon häufiger unter der Herrschaft der Moralitäten und wurden von deren Charakter beeinflusst, so dass sie zum Teil auch als *„moral interludes"* (moralische Zwischenspiele) auftraten.

Von den Moralitäten und den mit ihnen nach und nach verschmolzenen *Interludes* lässt sich der allmäliche Übergang zur Tragödie, Komödie und zum nationalen Drama auch äusserlich

---

machen, entdecken sie, dass es der gestohlene Hammel ist. Mack wird durchgeprügelt, die Hirten kehren auf das Feld zurück, und mit dem „Gloria in excelsis", welches vom Himmel herab ertönt, tritt der Ernst des biblischen Schauspiels wieder in sein Recht.

[15]) Um sich eine Vorstellung von dem Charakter und Inhalt der *Moralities* zu machen, genügt die kurze Inhaltsangabe, welche Rud. Genée in seiner schon angeführten Abhandlung von den ersten Szenen der Moralität *„The Castle of perseverance"* (das Schloss der Beharrlichkeit) giebt: „Es erscheinen zuerst Mundus, Belial und Caro, die in ihren Anreden sich über ihr Wesen äussern; hiernach erscheint als Vertreter des Menschengeschlechts Humanum Genus, und zwar — worauf es selbst in seinen Worten hinweist — ganz nackt. Während es spricht, postiëren sich zu seiner Rechten und Linken ein guter und ein böser Engel, die sich um das G. H. streiten, und von denen ein jeder es auf seine Seite zu bringen sucht. Der böse Engel siegt endlich, worauf „Minstrels aufpfeifen". Der böse Engel führt nun den Menschen zu Mundus, der sich mit seinen zwei Freunden Voluptas und Stultitia unterhält. Voluptas begrüsst den Menschen mit einer freudigen Ansprache, worauf sie sowohl wie auch Stultitia von Mundus Anweisung erhalten, auf ihn zu achten. Detractio, welche sich selbst noch den englischen Namen *Backbiter* (wörtlich: Rückenbeisser) giebt, wird nun den anderen beiden beigesellt und verkündet dem Menschen, dass sie mit ihm von Stadt zu Stadt ziehen und ihm dienen werde. Detractio macht ihn sodann mit Avaritia bekannt, die ihn zu den anderen sechs Todsünden führt. In dieser Weise geht es fort durch immer neu vorgeführte Allegorieen, deren das am Schlusse gegebene Personenverzeichnis nicht weniger als 36 herzählt."

wahrnehmen. John Bale, ein von der römischen Kirche abgefallener Bischof, nannte sein *Interlude* „Die Verheissungen Gottes“ eine „Tragödie“, und ein anderes Stück aus der Kategorie der Moralitäten, „Je länger du lebst, je mehr Narr bist du“, wurde als „Komödie“ bezeichnet; die Anfänge des historisch-nationalen Dramas finden sich in desselben John Bale Schauspiel „König Johann“, welches neben den geschichtlichen Figuren des König Johann, des Papstes und des Kardinals Pandulpho ganz nach Art der Moralitäten auch eine Menge von allegorischen Personen enthält, von deren Plattheiten und Ungereimtheiten die geringe Aussaat wirklich dramatischen Inhalts überwuchert wird [16]).

Einen wesentlichen Schritt zur Begründung einer wirklich volkstümlichen Bühne that John Heywood mit seinen *Interludes*, in denen diese dramatische Dichtungsart um 1530 selbständig und in üppiger Blüte erschien [17]).

Zur vollen Ausbildung des Volksdramas und der nationalen Bühne musste aber noch zweierlei mitwirken: die Wiederbelebung des klassischen Altertums und deren Einwirkung auf die hervorragenden Geister der Zeit und die Bildung eines besonderen Schauspielerstandes, die beide dem Verlaufe des sechzehnten Jahrhunderts vorbehalten blieben.

II.

Entwickelung des Schauspielerstandes und Entstehung von Gesellschaften und Schauspielhäusern.

Die Verweltlichung der Schaubühne hatte sich zunächst durch Heranziehung der Handwerker-Korporationen *(trading companies)* zu den Aufführungen gegen das Ende des vierzehnten Jahrhunderts vollzogen [18]).

Über die Schauspielaufführungen von Handwerkern, die sie in späterer Zeit auch ohne jede Mitwirkung von Geistlichen und unabhängig von religiösen Festen veranstalteten, giebt

[16]) Das Wohlgefallen des Publikums an den Moralitäten schwand allmälich dahin; doch hielten sich dieselben immer noch bis in die letzten Jahre des sechzehnten Jahrhunderts; 1592 allerdings schrieb Robert Greene in seinem *„Groatsworth of wit“: „The people make no estimation of morals, teaching education“*. („Die Leute geben nichts auf Moral, Belehrung und Erziehung.“)

[17]) John Heywood, gestorben 1565 als etwa sechzigjähriger Mann, stand bei Heinrich VIII. und seiner bigotten Tochter Maria in gleicher Gunst; man erzählt, dass die eisernen Züge der „blutigen“ Maria sich bei Heywood's lustigen Versen zu einer Art von Lächeln verzogen. (Ed. Engel, Gesch. d. engl. Litt.)

[18]) „Während in Frankreich die Entwickelung des geistlichen Volksdramas im Übrigen ungefähr denselben Gang genommen hat wie in England, behielt dort die Geistlichkeit länger die Leitung in ihren Händen, und dadurch bewahrte das Drama länger seinen ernsten, streng gottesdienstlichen Charakter.“ (Ed. Engel, Gesch. d. engl. Litt., S. 122.)

wertvolle Aufschlüsse das von Gewerksleuten aufgeführte *Interlude* „Pyramus und Thisbe" in Shakespeare's „Sommernachtstraum". Die Handwerkertruppe, bestehend aus einem Zimmermann, einem Tischler, einem Weber, einem Blasebalgflicker, einem Färber und einem Schneider, ist vom Herzog von Athen der Ehre gewürdigt worden, am Feste seiner Vermählung mit der Amazonenkönigin bei Hofe eine Komödie aufzuführen; unter Leitung des von ihnen erwählten Regisseurs, des Zimmermanns *Quince,* werden zunächst die ausgeschriebenen Rollen *(parts)* [19]) mit Rücksicht auf die Individualität der Schauspieler verteilt, darauf eine Probe *(rehearse)* angesetzt, zu der jeder fleissig und sicher gelernt haben soll [20]). Der Regisseur kümmert sich sodann um die Requisiten, von denen er ein Verzeichnis *(a bill of properties)* anlegt, und bei der Probe hilft er ein, verbessert, giebt Ratschläge über Auffassung und Vortragsweise. Unmittelbar vor der Aufführung, die unter Oberaufsicht des Hof-Schauspielintendanten *(master of the revels)* stattfindet, giebt der Regisseur seinen Leuten noch manche nützliche Anweisung, und dann beginnt die Vorstellung, bestehend in einem Prologe in fünffüssigen Jamben mit verschlungenen Reimen [21]), in welchem die einzelnen Personen gewissermassen dem Publikum vorgestellt werden, dem eigentlichen Spiel, einem Epilog, der das Publikum um Nachsicht und Entschuldigung für die Mängel der Aufführung bittet, und in einem Tanz [22]).

Neben den Handwerkern, die, wie wir gesehen haben, ihre künstlerische Aufgabe in ihrer Weise recht ernst nahmen, und aus denen manche spätere Berufsschauspieler hervorgegangen sein mögen, waren es noch Studenten und Schüler, von denen die dramatische Kunst eifrig ausgeübt wurde.

Die älteste Spur von Schauspielaufführungen an Universitäten bietet ein Ausgabenverzeichnis des *College of Michael House* zu Cambridge aus dem Jahre 1386, in welchem als Ausgabe aufgeführt ist: „pro pallio brusdato (sic!) et pro sex larvis et barbis in Comedia" [23]). Die Pflege des Dramas auf den Universitäten lässt sich dann weiter mindestens bis zum Ende des

---

[19]) Die Rollen sind ausgeschrieben und mit Stichwörtern *(cues)* versehen, wie bei den Theateraufführungen der heutigen Zeit: *„Here are your parts"* (Hier sind eure Rollen), sagt *Quince (Shakespeare, Mids.-N. Dr. I, 2)* und dann bei der Probe (III, 1): *„And so every one according to his cue"* (Und nun jeder nach seinem Stichwort) und dann: *„You speak all your part at once, cues and all"* (Du sprichst deine ganze Rolle in einem Zuge, Stichwörter und alles).

[20]) Der Regisseur schärft ihnen dies mit den Worten ein: *„I am to entreat you, request you and desire you to con them by to-morrow night"* (Ich muss euch bitten, auffordern und ersuchen, sie bis morgen Abend zu können) und ruft ihnen dann noch zu: *„I pray you, fail me not!* (Ich bitt' euch, lasst mich nicht im Stiche), wozu der übereifrige *Bottom* noch hinzufügt: *„Take pains, be perfect"* (Gebt euch Mühe, seid perfekt).

[21]) Auch Alexandriner wurden in den Prologen verwendet; seltener das Versmass der Bänkelsänger-Ballade (acht- und sechssilbige Verse), welches *Quince* III, 1 nur im Scherz für den von *Bottom* verlangten Prolog vorschlägt.

[22]) Den Epilog lehnt Theseus mit der ironisch-höflichen Begründung ab, dass das Spiel keiner Entschuldigung bedürfe; aber der Tanz, ein *Bergomask* (nach Delius: Bauerntanz nach Art der Landleute aus der Gegend von Bergamo) wird zum Schluss aufgeführt.

[23]) Klein, Gesch. des engl. Dramas I, 708, wo daran erinnert wird, dass die erste lateinische Schulkomödie weltlichen Inhalts in Deutschland von Reuchlin herrührt, der 1498 in Heidelberg ein Schultheater eröffnete, auf dem er seine Komödien von der Schuljugend spielen liess.

sechzehnten Jahrhunderts verfolgen. Auf den rechtswissenschaftlichen Seminarien *(Inner Temple, Middle Temple, Lincoln's Inn, Gray's Inn),* auf denen sich Söhne der besten englischen Gesellschaft für den Staatsdienst vorbereiteten, wurden regelmässig Stücke der ältesten englischen Dramatiker und Maskenspiele aufgeführt, so z. B. am 18. Januar 1561 zu Whitehall vor der Königin Elisabeth die Tragödie „Gorboduc" oder „Ferrex und Porrex", deren Verfasser Sackville und Norton Rechtsstudenten des „Inner Temple" zu London waren. Im Jahre 1564 spielten die Studenten von Cambrigde ebenfalls vor der Königin Elisabeth im Schiff der königlichen Kapelle drei Stücke [24]), zwei Jahre später in *Christ's College* zu Cambridge auch im Beisein der Königin die lustige englische Komödie des Bischofs John Still *„Gammer Gorton's Needle"* [25]); in demselben Jahre 1566 wurden der Königin bei einem Besuche der Universität Oxford von den dortigen Studenten lateinische Tragödien und Komödien vorgeführt. Als 1583 der Prinz Albert von Sachsen Oxford besuchte, spielten die Studenten „Dido", wobei der Sturm, durch welchen Dido und Aeneas in die gleiche Höhle getrieben wurden, durch „einen Schneefall von Zuckerstücken, einen Hagel von Näschereien und einen leichten Regen von Rosenwasser" angedeutet wurde. [26]) In dem *Westminster-Play,* der regelmässig wiederkehrenden Aufführung einer Komödie des Terenz durch Studenten in London, hat sich die akademisch-dramatische Kunstübung bis auf den heutigen Tag erhalten. [27])

Jüngere Schüler waren schon in der ältesten Zeit von den Geistlichen zu den Aufführungen der *Mysteries* und *Miracle-plays* herangezogen worden. [28])

Später wurde es in den gelehrten Schulen allgemeiner Brauch, theatralische Darstellungen unter besonderer, sachverständiger Leitung zu veranstalten, wobei es allerdings zunächst hauptsächlich auf die nützliche Übung im Lateinsprechen und in der Deklamation abgesehen war. Gewöhnlich wurde in den Lateinschulen zum Schulschluss vor dem Weihnachtsfeste eine Komödie von Plautus oder Terenz aufgeführt. Nicholas Udall, Rektor in Eton, wagte es zuerst, an die

---

[24]) Eins von diesen drei Stücken war die von *Edward Halliwell* in lateinischen Hexametern verfasste Tragödie „Dido"; Klein II, 803.

[25]) „Gammer Gorton's Nähnadel", gedruckt 1575; vergl. Klein II, 227. Nach Payne Collier's Angabe ist dies die erste an einer englischen Universität gespielte englische Komödie.

[26]) Hagmann, Die engl. Bühne zur Zeit der Königin Elisabeth, 1889. — Nach Klein's Angabe (II, 803), der übrigens den Prinzen „Alasco" nennt, war auch dies eine lateinische Tragödie, die den Schuldramen-Dichter William Gager zum Verfasser hatte. Die berühmteste Dido-Tragödie jener Zeit ist von Chr. Marlowe im Verein mit Thomas Nash geschrieben worden; in der 1594 erschienenen Druckausgabe ist sie bezeichnet als *„played by the Children of Her Majesty's Chapel"* (gespielt von den königlichen Kapellknaben).

[27]) Auf das Theaterspielen an den Universitäten spielt auch Shakespeare in *Hamlet* III, 2 an: *„My lord, you played once in the university, you say? — That did I, my lord, and was accounted a good actor."* (Ihr spieltet einst auf der Universität, sagt Ihr? — Das that ich, Hoheit, und galt als ein guter Schauspieler.) Delius bemerkt zu dieser Stelle: „Auf den englischen Universitäten wurden von den Studenten zu Shakespeare's Zeit lateinische und englische Dramen aufgeführt."

[28]) Behnsch, a. a. O. S. 200, giebt an, dass Geoffrey sein Spiel von der heiligen Catharina als Schulmeister in Dunstable mit seinen Schülern aufgeführt habe.



Stelle der lateinischen Stücke eine englische Komödie zu setzen, und zwar sein eigenes Lustspiel *„Ralph Royster Doyster"*.[29])

Zuletzt scheint die Schauspielerei auf den Schulen übertrieben worden zu sein; denn Ben Jonson, Shakespeare's Zeitgenosse, klagt in seinem *„Staple of news"*: „Die Schulmeister machen aus all ihren Schülern Schauspieler. Bezahlen wir dafür unser Geld? Wir schicken die Buben, ihre Grammatik und den Terenz zu lernen, und sie memorieren Schauspiele!" [30])

Eine eigentümliche Einrichtung, deren Ursprung bis ins vierzehnte Jahrhundert zurückreicht, waren die Singeknaben der königlichen Kapelle *(Choristers, Children of St. Paul's, Children of His (Her) Majesty's Chapel),* die sich frühzeitig schon mit musikalisch-dramatischen Aufführungen unter Leitung des königlichen *Master of the Revels* (Hof-Schauspielintendanten) befassten und auch früh schon mit anderen Theaterbeflissenen im Kampfe gelegen zu haben scheinen. Bereits im Jahre 1378 richteten sie an König Richard II. eine Bittschrift, dass der König die Darstellung der *„History of Old Testament"* gewissen ungeschulten Individuen verbieten möge, die mit solchen Aufführungen sich zum grossen Schaden ihrer *(St. Paul's)* Kirche befassten, von welcher eine Vorstellung dieses biblischen Stückes zu *Christmas* (Weihnachten) mit beträchtlichen Kosten vorbereitet werde [31]). König Richard III. sorgte auf sehr gewaltsame Weise für Verstärkung des Chors der königlichen Singeknaben, indem er, wie Klein [32]) nach Payne Collier berichtet *„issued a most arbitrary order for impressing singing men and children, even from cathedrals, colleges, chapels and houses of religion, for the purpose of affording him amusement"* [32]).

Um die Mitte des sechzehnten Jahrhunderts wurde dieser Chor der Singeknaben von St. Paul's, die damals unter der Leitung des Musikers Richard Edwards standen, geradezu in eine Schauspielertruppe umgewandelt, die Moralitäten, Maskenspiele und Dramen aufführte, und die am 30. Januar 1604 sogar die ausdrückliche Erlaubnis erhielt, unter Leitung des *Master of the Revels* Vorstellungen im Blackfriars-Theater zu geben, das sonst, allerdings nur im Winter, die Bühne der königlichen Hofschauspieler *(The King's players)* war. Die berufsmässigen Schauspieler, die sich inzwischen seit dem Ende des fünfzehnten Jahrhunderts zu einem Stande zusammengeschlossen hatten, fühlten sich durch die der Kindertruppe gewährten Vorrechte und Begünstigungen aufs Höchste verletzt und benachteiligt, und Shakespeare machte seinem und seiner Kollegen Unwillen darüber im „Hamlet" in Worten Luft, aus denen ersichtlich ist, dass der Kampf auf beiden Seiten mit Erbitterung geführt wurde [33]). Auch die Schauspieldichter, die

---

[29]) Geschrieben zwischen 1534 und 1541, gedruckt 1566, nach Ed. Engel „der erste Versuch eines Charakterlustspiels — in roher Form zwar, aber doch stellenweise mit glücklichem Griff in das wahrhaft Komische." Den Titel giebt Engel deutsch mit „Prahlhans Schmalhans" wieder.

[30]) Hagmann, Die engl. Bühne unter Elisabeth. Aus der Erwähnung des Terenz, den die Buben lernen sollen, geht hervor, dass die Schauspiele, deren Memorieren getadelt wird, englische Stücke waren.

[31]) Klein I, 710.

[32]) II, 6. „Er erliess eine höchst willkürliche Verordnung, Sänger und Singeknaben selbst aus Kirchen, Schulen, Kapellen und Klöstern zu dem Zwecke zu pressen, ihm Unterhaltung zu gewähren."

[33]) Shakespeare, Hamlet II, 2: *„There is an aery of Children, little eyases, that cry out on the top of question, and are most tyrannically clapp'd for't: these are now the fashion; and so berattle the*



sich dazu hergaben, für die „Kindertheater“ Stücke zu schreiben, in denen sie die Schauspieler der *common stages* (gewöhnlichen, gemeinen Bühnen) verhöhnten, entgingen dem Hasse der Berufsschauspieler nicht und wurden von Shakespeare als *goose-quills* (Gänsekiele) gegeisselt, die wohl auf eine Stufe mit den Dichtern für Puppentheater [34]) gestellt zu werden verdienten.

Die erste Erwähnung eines eigentlichen Schauspielerstandes findet sich in einer Parlamentsakte von 1464, in welcher *„players of interludes“* erwähnt werden [35]). Die Rekruten dieses Standes lieferten wahrscheinlich diejenigen Kreise, in denen bisher die Bühnenkunst geübt worden war: Handwerker, Schüler und Studenten, vielleicht auch frühere Singeknaben der königlichen Kapelle und abtrünnige Geistliche [36]).

Die gesellschaftliche Stellung des Schauspielerstandes, der einst durch einen Shakespeare geadelt werden sollte, war anfangs eine sehr schlechte und verachtete. Das lag teils an den mehr oder weniger schiffbrüchigen Elementen, aus denen er sich zusammensetzte, teils auch an einer gewissen Sittenlockerung, welche die eigentümlichen Lebensverhältnisse der Leute ganz natürlich veranlassten. An ein geordnetes Familienleben war bei der Mehrzahl von ihnen nicht zu denken; vielmehr führten die meisten, wie ja selbst Shakespeare, der seine Familie in Stratford zurückgelassen hatte, ein durch seine Unabhängigkeit und Ungebundenheit verlockendes Junggesellenleben und suchten Erholung und Unterhaltung im Kreise der Standesgenossen, den sie in den Trinkstuben antrafen; und da kam es natürlich manchmal auch zu Ausschreitungen, welche die Anschauungen des ruhigen Bürgers oder gar Spiessbürgers verletzten und zur Ächtung des „Komödiantengesindels“ führten. Bezeichnend für die Geltung der gewöhnlichen und namentlich der

---

common stages (so they call them), that many wearing rapiers are afraid of goosequills, and dare scarce come thither.“ (Nach Schlegel's Übersetzung: „Es hat sich da eine Brut von Kindern angefunden, kleine Nestlinge, die immer über das Gespräch hinaus schreien und höchst grausamlich dafür beklatscht werden. Diese sind jetzt Mode und beschnattern die gemeinen Theater (so nennen sie's) dergestalt, dass viele, die Degen tragen, sich vor Gänsekielen fürchten und kaum wagen hinzugehen.“ — Die Worte des Rosenkranz in derselben Szene: *„Their inhibition comes by the means of the late innovation“* (Schlegel: „Diese Unterbrechung rührt von der kürzlich aufgekommenen Neuerung her“) haben ganz direkten Bezug auf die oben genannte Erlaubnis und finden sich deshalb auch erst in der 1604, also nach derselben erschienenen Quartausgabe B. des *„Hamlet“*.

[34]) Eine Anspielung auf Puppentheater sieht Delius in der Stelle *Hamlet* III, 2: *„You are a good chorus, my lord. — I could interpret between you and your love, if I could see the puppets dallying“* (Schlegel: „Ihr übernehmt das Amt eines Chorus, gnädiger Herr. — O, ich wollte zwischen Euch und Eurem Liebsten Dolmetscher sein, wenn ich die Marionetten nur tanzen sähe.“)

[35]) Genée, Shakespeare.

[36]) Die Kirche hatte mit der Zeit eine der Schauspielkunst feindliche Stellung eingenommen; schon ums Jahr 1300 musste der theaterliebende englische Mönch Ralph Higden dreimal nach Rom reisen, ehe es ihm gelang, die Genehmigung des Papstes zu dramatischen Aufführungen zu erwirken. In Predigten wurde vielfach gegen das Überhandnehmen der theatralischen Schaustellungen gesprochen; trotzdem scheinen einzelne Geistliche die persönliche Vorliebe für Bühnenspiele behalten und dieser vielleicht manchmal ihren Stand geopfert zu haben. Auch in Deutschland muss die Kirchenzucht mit den theatralischen Neigungen im Kampfe gelegen haben; so wurde z. B. in Hamburg 1330 den Geistlichen ausdrücklich verboten, Larven zu tragen und sich an Tanzaufführungen zu beteiligen.



reisenden Schauspieler *(strolling players)* [37] ist ein Gesetz aus dem Jahre 1572, in welchem bestimmt wurde, dass „alle Fechtmeister, Bärenführer, Schauspieler von Interludes, Musikanten, Gaukler, Hausierer, Kesselflicker und Schnorranten, welche keine Erlaubnis von wenigstens zwei Friedensrichtern, darunter einem, der zum Ausschuss der Grafschaft gehörte, erhalten hätten, festgenommen und wie Schelme, Vagabunden und hartnäckige Bettler behandelt werden sollten".

Bei dieser kläglichen gesellschaftlichen Stellung, an der übrigens mehr oder weniger auch die Schauspieldichter teilnahmen, war es für Theaterleute sehr schwer, sich und das Bühnenwesen zu der künstlerischen Höhe emporzuheben, die wir vom Ende des sechzehnten Jahrhunderts an zu bewundern haben. Drei Umstände wirkten aber mächtig znsammen zur Hebung des Standes, auf welche dann bald auch die Achtung des vorurteilsfreien Teiles der Gesellschaft folgte: der Zutritt geistvoller, dichterisch beanlagter junger Männer, die zum grossen Teil Universitätsbildung genossen hatten; die Heranziehung der Schauspieler in die Kreise des Hofes und der vornehmen Gesellschaft; und die Bildung von festgeschlossenen und mit Vorrechten ausgestatteten Gesellschaften, die in eigenen Schauspielhäusern ihre Kunst ausübten.

Wenn auch von dem Lebensgange der meisten von Shakespeare's Kunstgenossen nicht viel bekannt ist, so ist schon den Anforderungen, welche er und seine dichterischen Vorgänger und Zeitgenossen an die Darsteller der Hauptrollen stellten, ein günstiger Schluss auf den Bildungsstandpunkt derselben zu ziehen. Ein Richard Burbadge, der mehrfach als der Roscius der damaligen Bühne bezeichnet wird, ein William Kempe, der als Komiker das Publikum begeisterte, können nicht Leute gewesen sein, die in Bezug auf Bildung mit Fechtmeistern und Bärenführern zusammen genannt werden durften; und wenn ausser Shakespeare selbst noch drei der bedeutendsten damaligen Dichter (Christoph Marlowe, George Peele und Thomas Nash [38])

---

[37]) Hamlet II, 2 sagt, als er hört, dass Schauspieler aus der Stadt angekommen sind, mit mitleidiger Geringschätzung: *„How chances it they travel? Their residence, both in reputation und profit, was better both ways."* („Wie kommt's, dass sie reisen? Ihr fester Wohnsitz war, was Ruf und Einkommen betrifft, in beiden Hinsichten besser.")

[38]) Über William Shakespeare's Lebens- und Bildungsgang könnte ich hier nicht mehr beibringen als allgemein bekannt ist; ich beschränke mich also auf den Hinweis, dass er 1585 von Stratford nach London kam und dort bis 1612 als Schauspieler am Blackfriars- und Globetheater lebte, vielleicht mit einer Unterbrechung in den ersten Jahren, während deren er eine Wanderfahrt durch Deutschland und Ober-Italien gemacht haben soll (Rud. Genée, Geschichte der Shakespeareschen Dramen in Deutschland, erwähnt S. 23 und 28 die zuerst 1853 von Dr. Bell aufgestellte Hypothese von Shakespeare's Anwesenheit in Deutschland als Mitglied der 1585 herüber gekommenen Gesellschaft der *„Lord of Leicester's jesting players"*. Diese Hypothese ist, wenn auch nicht bestimmt zurückgewiesen, so doch bis jetzt auch nicht bestätigt worden). — Christoph Marlowe, geboren 1563 in Canterbury als eines Schuhmachers Sohn, studierte in Cambridge, wurde 1587 *Master of arts* (Magister der freien Künste), war dann Schauspieler in London und starb 1593 in Folge eines Duells; er ist Verfasser der Tragödien: *„The Massacre of Paris"*, *„The Jew of Malta"*, *„Doctor Faustus"*, *„Edward II"*, *„Tamburlaine the Great"* und *„Dido"* (letztere wie S. 12, Anm. 26 erwähnt ist, mit Thomas Nash zusammen). — George Peele, 1552 oder 53 mutmasslich in Devonshire geboren, 1564 Student in Oxford, 1579 *master of arts,* dann Schauspieler und „litterarischer Abenteurer" in London, starb gegen Ende des Jahrhunderts; er hat geschrieben: *„The Arraignment of Paris"*, *„King Edward I"*, *„David and Bethsabe"* und das Zauberspiel *„The old Wife's Play"*. Seine Sitten sollen nicht fein gewesen sein (Klein II, 542 ff.). — Thomas Nash hat ausser seiner Mitarbeiterschaft an der Tragödie *„Dido"* selbständig u. a. geschrieben: *„Summer's last Will and Testament"*.

dem Schauspielerstande angehören, so ist das ein ehrenvoller Beweis dafür, dass derselbe sich durch eigene Kraft aus dem Sumpfe, in dem er erst zu versinken drohte, emporgerafft hatte.

Der Hof und die vornehmen Kreise hatten schon früh Gefallen an theatralischen Aufführungen gehabt. Dass selbst zur Zeit als die *players of interludes* noch ausschliesslich Handwerker waren, diese zu Hoffestlichkeiten zugelassen wurden, zeigt Shakespeare's „Pyramus und Thisbe" im „Sommernachtstraum"; die Darsteller dieses Zwischenspiels lassen auch in ihrer drolligen Weise erkennen, wie die Ehre, am Hofe spielen zu dürfen, ihr Selbstgefühl stärkt und bildend und veredelnd auf sie einwirkt. Die Scheu, beim Herzoge oder der Herzogin und ihren Damen anzustossen, lässt sie ganz besonders auf ihr Spiel achten, und auch in allen Äusserlichkeiten sind sie bestrebt, sich hoffähig zu machen [39]).

Ausser den *Interludes* waren es besonders *Masks* (Maskenspiele), die bei den Hoffestlichkeiten aufgeführt wurden, wobei man unglaublich viel Prunk und Verschwendung entfaltete; in den Stücken mythologischen Inhalts wimmelte es von Nymphen, Feeen und Göttern, deren phantastische Aufzüge kostbar ausgestattet waren. Die Schauspieler glänzten in Gold und Silber, Sammet und Seide. Dekorationen, die die öffentliche Bühne noch nicht kannte, waren reichlich vorhanden [40]).

Richard III. hatte schon als Herzog von Gloucester, also vor 1483, seine eigene Schauspielertruppe unter Leitung seines *Master of the Revels.*

Richard's Nachfolger Heinrich VII. (1485—1509) unterhielt Gesellschaften für dramatische Aufführungen. Am Hofe Heinrich's VIII. (1509—1547) wurden die Feste immer durch Aufführung von Interludes verschönt, die ein besonders ernannter *Abbot of misrule* [41]) leitete. Auch Heinrich's durch religiöse Schwärmerei verdüsterte Tochter Maria scheint der erheiternden Wirkung dramatischer Vorstellungen nicht ganz unzugänglich gewesen zu sein; denn, wie schon Seite 10, Anm. 17 erwähnt wurde, verzogen sich bei John Heywood's lustigen Versen auch ihre eisernen Züge zu einer Art von Lächeln.

Der künstlerische Sinn und die klassische Bildung der Königin Elisabeth, verbunden mit der durch sie veranlassten Stärkung des protestantischen Geistes, schufen für die Bühne und die Schauspieler neue Lebenselemente, deren sie dringend bedurften, um den schweren Kampf gegen die puritanischen Glaubenseiferer zu bestehen [42]).

Offen, bestimmt und thatkräftig trat Elisabeth für das Theater und den Schauspielerstand ein, denen sie Freiheiten und Rechte verschaffte, und die sie nicht bloss zu *Interludes*

---

[39]) Shakespeare, *Mids.-Night's Dream* II 2: „*In any case, let Thisby have clean linen ... and, most dear actors, eat no onions, nor garlic, for we are to utter sweet breath.*"

[40]) In der Nachahmung der Wirklichkeit ging man so weit, dass, wenn ein Wald darzustellen war, man wirkliche Bäume abhieb und einpflanzte; zur Darstellung einer Fuchsjagd wurde ein lebender Hirsch eingefangen, losgelassen und gehetzt.

[41]) „Hoherpriester der Ausgelassenheit", wie Behnsch übersetzt.

[42]) Ein Hauptstreiter auf puritanischer Seite war Stephen Gossen, der 1579 in seiner „*School of abuse*" sich gegen „Poeten, Schauspieler, Pfeifer und ähnliche Raupen des Gemeinwohls" wendete und u. a. ausrief: „Niemals haben Köche mehr Macht gezeigt, durch Leckereien den Geschmack zu besiegen, noch Maler, das Auge zu ergötzen, als die Theaterpoeten, das Gewissen zu verwunden!" Genée, Shakespeare, S. 27.



und *Masks,* die übrigens auch noch weiter gepflegt wurden [43]), sondern besonders zu wirklich künstlerischen Leistungen an ihren Hof zog. Im Mai 1574 gab sie, herausgefordert durch ein sie persönlich beleidigendes Pamphlet von John Knox [44]) nnd auf Befürwortung des Grafen Leicester an fünf Schauspieler unter Leitung von James Burbadge die verbriefte Erlaubnis, vor ihr und den Unterthanen zu London oder anderswo alle Arten von Bühnenstücken aufzuführen.

Dem Beispiel der Königin folgten die Grossen ihres Hofes, und bis zum Jahre 1580 werden vierzehn verschiedene Lords und Grafen als Protektoren von Schauspielergesellschaften genannt. Allerdings ist die Protektion nicht so zu verstehen, dass die hohen Herren den Schauspielern ihren Unterhalt gegeben hätten; sie bezahlten vielmehr, ebenso wie die Königin, nur die Vorstellungen, welche sie besonders bestellten, und überliessen im Übrigen den Schauspielern selbst ihren Broterwerb; aber dieser wurde denselben durch die hohe Protektion und den Titel, den sie führen durften *(the Queen's players, the Lord Chamberlaine's, the Lord Admiral's players* [45]) u. s. w.) sehr erleichtert, wenngleich sie für die Einnahme der Eintrittsgelder alle Kosten der Aufführungen zu decken hatten [46]).

Im Jahre 1582 wählte die Königin aus den verschiedenen Gesellschaften ihrer Lords zwölf der besten Schauspieler für sich als zweite Truppe aus, gab ihnen den Titel *„The Queen's servants"* uud eine Besoldung von 38 Pfund 4 Shill. (=764 M.) jährlich. Sie standen unter der Leitung des Komikers Tarlton und des ebenfalls berühmten Schauspielers Wilson, während die Oberaufsicht über sie, sowie über alle Londoner Schauspieler, die auf Grund ihrer Patente auch auswärts spielen durften, wieder dem *Master of the Revels* übertragen wurde.

Unter Elisabeth's Nachfolger Jakob I. (1603—1625) blieb die höfische Begünstigung des Theaters und der Schauspieler unverändert bestehen; Jakob erneuerte gleich nach seiner Thronbesteigung das Patent der *King's players,* wie sie nun natürlich hiessen, und setzte ihre Zahl auf 9 fest, unter denen Shakespeare die zweite Stelle hatte. Auch die Lords behielten unter der neuen Regierung alle ihre Truppen bei.

Diese Verbindung der Schauspieler mit dem Hofe und den vornehmsten Männern der Stadt und des Landes hatte natürlich ihre gesellschaftliche Hebung im Gefolge; die hohen Herren verschmähten durchaus nicht den persönlichen und geselligen Verkehr mit so geistreichen und gebildeten Männern wie Shakespeare und Richard Burbadge [47]) und würdigten dieselben sogar, wie der Graf Southampton, ihrer innigsten Freundschaft [48]).

---

[43]) Im Etat der Hofhaltung für 1571 sind ausser Musikern und (10) Sängern auch 4 *players of interludes* mit Besoldungen aufgeführt.

[44]) „Trompetenstoss gegen das monströse Weiberregiment."

[45]) Diese drei waren die angesehensten unter den Londoner Truppen.

[46]) Dass die Schauspieler, wenn sie in den Häusern ihrer Protektoren waren, gute Naturalverpflegung erhielten, ist aus Hamlet II, 2 zu entnehmen, wo Hamlet zu Polonius sagt: *„Good my lord, will you see the players well bestowed"* („Mein lieber Herr, bitte, lassen Sie die Schauspieler gut versorgen").

[47]) Sohn des oben genannten James Burbadge.

[48]) Auch in guten Bürgerkreisen bekamen die Schauspieler Verkehr und wurden natürlich um so lieber gesehen, je mehr sie in Privatgesellschaften von ihrer Kunst zum Besten gaben. So erschien

Der gesellige Verkehr zwischen der vornehmen Gesellschaft und den Künstlern konzentrierte sich in dem Gasthofe zur *„Mermaid“* (Seejungfrau) in der Bread-Street, Cheapside; dort hatte Sir Walter Raleigh, der berühmte Seefahrer, nach seiner Rückkehr aus Westindien einen Stammtisch gegründet, an welchem Shakespeare, der Graf Southampton, die Dichter Ben Jonson, Henry Chettle, Thomas Nash, Beaumont und Fletcher und viele andere schöne und freie Geister regelmässige Gäste waren [49]).

Von dem Geiste, der die heitere Tafelrunde beherrschte, geben folgende von Rud. Genée übersetzte Verse von Francis Beaumont Kunde:

„Was sah'n wir in der *„Mermaid“* nicht vollbringen!
Und hörten Worte dort, so schnell und glänzend,
Als hätte jener, der sie sprach, im Sinne,
Sein Alles, was an Geiste er besass,
In Einen Scherz zu pfropfen und hiernach
Des Lebens stumpfen Rest als Thor zu leben!
Genug des Witzes ward da aufgebracht,
Die Stadt damit drei Tage zu verteid'gen. —
Und gingen wir, so liessen wir zurück
So witzerfüllte Luft, dass sie genügen konnte,
Nach uns noch viele andre zu versorgen.“

Die Schauspieler und Dichter, die sich wie die Engländer überhaupt allezeit aufs Zechen verstanden, hatten übrigens noch manche andere gemütliche Sammelplätze; es werden genannt „die Sonne“, „der Pudel“, „die dreifache Tonne“, und — als etwas ganz Exquisites — der „Stahlhof der Hansa-Kaufleute“, wo es „sauren Rheinwein und rohen westfälischen Schinken“ gab.

Der Zusammenschluss zu einzelnen Schauspielertruppen unter dem Schutze des Hofes und des hohen Adels führte natürlich zu dem Verlangen nach eigenen, stehenden Schauspielhäusern, in denen die Kunst dem grossen Publikum würdig vorgeführt werden könnte.

Wie schon die Mysterien und Mirakelspiele zuletzt in Höfen von Wirtshäusern aufgeführt worden waren, deren ringsum laufende Holzgalerieen die Plätze für die Zuschauer lieferten, so musste sich auch das neugeborene nationale Drama anfangs mit sehr primitiven Schauplätzen begnügen. In London ebenso wie in den Provinzialstädten wurde in Wirtshaushöfen, Schankstuben und Gerichtssälen gespielt, an deren Stelle nur für angesehene und besonders empfohlene Truppen die ausnahmsweise bewilligten Hallen der Gildenhäuser traten.

---

der berühmte Frauendarsteller Dick Robinson, wie Karl Elze nach Ben Jonson erzählt, bei einem Abendessen, zu dem er von einem reichen Kaufmann eingeladen war, als Advokatenfrau und führte seine Rolle mit Laune und Witz durch. Ihre Zugehörigkeit zur ersten Gesellschaftsklasse bekundeten die Schauspieler auch durch ihre Tracht; nach Delius gehörten Federhüte und geschlitzte Schuhe mit Bandschleifen in Rosenform zum Kostüm eines Schauspielers.

[49]) Eine allerliebste, wissenschaftlich begründete Plauderei über diese Künstlerkneipe hat Dr. Jul. Thümmel 1884 in der Jahresversammlung der Deutschen Shakespeare-Gesellschaft ge-

Der von den Schauspielern und auch vom theaterliebenden Publikum so sehnsüchtig gewünschten Gründung von stehenden Schauspielhäusern wurden von der Geistlichkeit und den puritanisch angehauchten Stadtbehörden so lange wie möglich die grössten Schwierigkeiten ent gegengesetzt, weil die Theater „Alt und Jung, Arm und Reich, alle Stände und Klassen zur Schaulust, Zerstreuung und Geselligkeit einlüden und allen Sinnen und Kräften Nahrung böten."

Schon die erste Aufführung eines kirchlich-dramatischen Spieles war seinerzeit nicht ohne Widerspruch seitens der städtischen Behörden geblieben. Später waren die Schauspieler durch die Schwierigkeiten, die ihnen in London bereitet wurden, gezwungen worden, in der Provinz Kunstreisen zu machen und Gastvorstellungen zu veranstalten, die damals weniger einbrachten, als die regelmässige Thätigkeit am festen Wohnsitz [50]).

Im Jahre 1575 verlangten der Mayor und die Aldermen von London, dass ihnen die Oberaufsicht über die in der City aufzuführenden Stücke eingeräumt, und dass die Hälfte der Einnahmen für fromme Zwecke verwendet würde, und auf eine von den Schauspielern eingereichte Reklamation nahm die Behörde von diesen Forderungen nur unter der Bedingung Abstand, dass die Schauspieler sich auf Privatvorstellungen beschränkten und Sonntags gar nicht, an den Festtagen nur nach dem Abendgebet von 4 Uhr ab spielten. Fünf Jahre später setzte der Stadtrat sogar ein königliches Verbot aller „heidnischen Lust- und Schauspiele" für die Sonntage durch.

Aber der Widerstand gegen die stehenden Schauspielhäuser liess sich gegen das Drängen der Schauspieler und des Publikums auf die Dauer doch nicht halten. Wenn Mayor und Aldermen auch innerhalb der City auf ihrem Rechte bestehen konnten, so gab es ausserhalb der City Grundstücke genug, die zur Anlage eines Schauspielhauses geeignet waren. Als nun die Truppe des James Burbadge im Mai 1574 auf die Fürsprache des Grafen Leicester ein königliches Schutzpatent mit der Erlaubnis erhalten hatte, in London, sowie in allen übrigen Städten Englands zu spielen, kam der kluge Direktor auf den Gedanken, den frommen Stadtvätern ein Schnippchen

---

halten; dem Abdruck im Shakespeare-Jahrbuch 1885 ist als Motto folgender Vers von Ben Jonson vorgesetzt:

„Digestive cheese and fruit there sure will be,
But that which most doth take my Muse and me,
Is a pure cup of rich Canary wine,
Which is the Mermaid's now, but shall be mine:
Of which had Horace or Anacreon tasted,
Their lives, as do their lines, till now had lasted."

Zu deutsch:

„Pikanten Käs' und Obst giebt's sicherlich;
Doch das ist nichts für meine Mus' und mich:
Uns zieht ein Glas vom reinen, guten Wein,
Das jetzt der Meermaid noch und bald ist mein;
Hätt' er Horaz, Anakreon erfreut,
Sie lebten noch, wie ihre Werke, heut!"

[50]) *Hamlet* II, 2; vergl. oben S. 15, Anm. 37.

zu schlagen und sein Theater jenseits der City-Grenze, wo gewisse *liberties* (Freiheiten) galten, zu erbauen. Zwar machten die theaterfeindlichen Behörden jetzt noch den Versuch, auch das ausserhalb zu gründende Theater unter ihre Botmässigkeit zu bekommen; aber der Geheime Rat der Königin entschied auf eine Beschwerde, dass „die Schauspieler des Grafen Leicester zu Blackfriars auf keine Weise in ihren Vorstellungen belästigt oder behindert werden sollten, damit sie umso besser zu ihrem Spiele vor Ihrer Majestät sich einüben könnten". Und so wurde denn auf dem Grund und Boden des ehemaligen Blackfriars-Klosters [51]) von James Burbadge das erste Theater erbaut und im Jahre 1576 eröffnet [52]).

Nachdem so die Bahn gebrochen war, ging es schnell mit der Errichtung weiterer Schauspielhäuser. Schon im folgenden Jahre 1577 entstanden zwei neue Theater: *The Theatre* und *the Curtain* [53]), beide in Shoreditch, in der unmittelbaren Nähe der City. Im Jahre 1578 betrug die Zahl der Schauspielhäuser in und um London schon acht. Zur Zeit der Ankunft Shakespeare's gab es in London, bei einer ungefähren Einwohnerzahl von 300 000, 200 Schauspieler und vierzehn Theater, von denen ausser den schon genannten die beliebtesten waren: *The Rose, the Swan,* beide nahe der Themse, *Whitefriars, Fortuna, Red Bull* [54]), *Phœnix* und *the Hope* [55]), letzteres ein Sommertheater mit Biergarten.

Diese Sommertheater, auch *public theatres* genannt, hatten einen unbedeckten Zuschauerraum und wurden nur bei Tageslicht benutzt, waren aber meist geräumiger als die im Winter benutzten, ganz gedeckten und mit Lampen oder Fackeln beleuchteten *private theatres*.

Blackfriars, zu dessen Gesellschaft Shakespeare gehörte, war ein Wintertheater; da es für den Sommer, in welchem der Theaterbesuch immer besonders stark war, viele Unbequemlichkeiten bot, so beschloss die Truppe der *Leicester's players,* die in Blackfriars seit 1576 gute Geschäfte gemacht hatte, sich jenseits der Themse ein Theater für den Sommer zu bauen, nach dessen Vollendung Blackfriars nur noch im Winter benutzt werden sollte. Es wurde ein Platz am südlichen (rechten) Themseufer auf Bankside, in unmittelbarer Nähe des Königlichen Bärenzwingers im *Paris Garden* [56]) erworben. Der Bau wurde auf gemeinschaftliche Kosten der *sharers* (Teilhaber) [57]) im Jahre 1593 begonnen und im Frühjahr 1595 beendet. Sein Wahrzeichen war ein die Erdkugel *(Globe)* tragender Herkules

---

[51]) *Blackfriars* (schwarze Brüder) heissen in England die Dominikaner-, *whitefriars* (weisse Brüder) die Karmelitermönche.

[52]) Das Blackfriars-Theater stand auf demselben Grundstück, auf welchem in dem seither entstandenen *Printinghouse-Square* am 1. Januar 1788 die erste Nummer der *Times* gedruckt wurde, und welches heute noch von dieser Zeitung benutzt wird (Ulrici, III. Aufl., 1868 und Dr. Fr. Landmann, *The Times,* 1888).

[53]) „Der Vorhang."

[54]) „Zum roten Ochsen."

[55]) „Die Hoffnung."

[56] Der Bärenzwinger war so nahe, dass im Theater oft während der Vorstellung das Brummen der Bären gehört wurde.

[57]) Shakespeare soll sich zu diesem Bau von seinem Freunde, dem Grafen Southampton, ein Darlehn von 1000 Pfund haben geben lassen.

(oder Atlas) mit der Umschrift: „Totus mundus agit histrionem".[58]) Die Gesellschaft spielte von nun an im Sommer im *Globe,* im Winter in *Blackfriars,* dessen Bühne während ihrer sommerlichen Abwesenheit wahrscheinlich von den *Children of the Chapel* zu ihren Vorstellungen benutzt wurde [59]).

Nach Shakespeare's Weggange von London und dann besonders nach dem Tode Jakob's I. (1625) nahm in Folge der politisch-religiösen Wirren der Sinn des Publikums für das Theater immer mehr ab; in Folge dessen löste sich eine Gesellschaft nach der anderen auf, ein Schauspielhaus nach dem anderen wurde geschlossen. Im Jahre 1633 wurde nur noch in sechs Theatern von fünf Gesellschaften gespielt [60]).

Die Gesellschaften, welche in den einzelnen Theatern spielten, waren nicht gross an Zahl; sie hatten in der Regel nur 10 — 12 Mitglieder, welche an den Einnahmen beteiligt waren; bei grösseren Vorstellungen wurden gemietete Leute dazu genommen. Shakespeare's Blackfriars-Gesellschaft zählte 16 *sharers,* die in derselben Zahl auch im Globe-Theater spielten [61]).

Die eigentlichen Mitglieder einer Truppe *(fellows, sharers* oder *partners)*, deren Wahl und Entlassung wohl von dem Protektor abhing, hatten gemeinschaftlich die Kosten der Aufführungen zu tragen und teilten den nach Deckung derselben verbleibenden Überschuss. Über die Art der Verteilung der Einnahmen fehlt es an sicheren Nachrichten. Vielleicht waren immer einer oder einige von den *fellows* die eigentlichen Unternehmer und Besitzer und hatten den anderen ihre kontraktmässig bestimmten Anteile, die nach den Leistungen verschieden waren, herauszuzahlen [62]). Ausser den Mitgliedern wurden für alle grösseren Aufführungen Hilfskräfte gemietet, deren Bezahlung wohl nicht glänzend gewesen sein mag [63]). Von Shakespeare und auch

---

[58]) Im Juni 1613, wohl kurz vor der Übersiedelung Shakespeare's nach Stratford wurde das Globe-Theater von einer Feuersbrunst zerstört, die während der Aufführung eines Shakespeare'schen Dramas ausbrach. Später wurde das Haus grösser und schöner wieder aufgebaut.

[59]) Man vergleiche S. 13.

[60]) „*The King's servants*" spielten im Blackfriars- und im Globe-Theater, „*the Prince's servants*" im „*Curtain*", „*Palgrave's servants*" in der „*Fortuna*", „*the Players of the Revels*" im „*Red Bull*", „*Lady Elisabeth's servants*" im „*Cockpit*" (Drurylane).

[61]) In den alten *Moralities* hatten die Dichter es immer so eingerichtet, dass nicht mehr als 5 Personen zugleich vorkamen, und dass also 5 Darsteller, von denen jeder mehrere Rollen spielen konnte, genügten. Die Schauspielertruppe Heinrich's VIII. war acht Mann stark gewesen; Elisabeth hatte in ihrer ersten Truppe 5, in der zweiten 12 Mitglieder. — Die Zahl der damals zur Aufführung gelangenden Stücke giebt Philip Henslowe, der Theaterdirektor und zugleich eine Art von Theateragent war, in seinen von 1591—97 geführten Tagebüchern auf 110 an.

[62]) Hamlet III, 2 wird von einem halben und ganzen Anteil *(half a share* und *a whole one)* gesprochen, und in einer Schrift von John Gee *(New Shreds of the old Snare, 1624)* findet sich die Stelle: „*Would any man think that Burbadge should be content with a single share?*" („Würde jemand glauben wollen, dass Burbadge mit einem einzigen Anteil zufrieden wäre?")

[63]) Einen Schluss auf die Höhe dieser Schauspielerlöhne kann man vielleicht aus Shakespeare's *Mids.-Night's Dream* IV, 2 machen, wo für den Darsteller des Pyramus von einem Honorar von „*sixpence a day*" (50 Pfennige täglich) gesprochen wird; natürlich muss hierbei, wie bei allen derartigen Angaben, die Verschiedenheit des Geldwertes von damals und jetzt in Rechnung gezogen werden.

von andern Schauspielern ist es ja bekannt, dass sie zu Wohlstand gelangt sind; doch waren das wohl nur solche, die „nicht bloss Schauspieler, sondern auch Anteilhaber am Betriebe eines Theaters“ waren und vielleicht, wie Shakespeare, auch noch Dichterhonorar bezogen [64]).

Die Höhe der Anteile richtete sich wahrscheinlich auch nach den von den einzelnen Schauspielern vertretenen Rollenfächern, die damals schon in ähnlicher Weise abgegrenzt waren wie auf der modernen Bühne. Nach Shakespeare [65]) waren die Hauptfächer: *the king* (Darsteller von Königen), *the adventurous knight* (der kühne Ritter, Held), *the lover* (Liebhaber), *the humorous man* (der Launige, feine Komiker), *the clown* (der Narr, derbe Komiker) und — *the lady* (die Dame, der Darsteller von Frauenrollen).

Richard Burbadge, der in Shakespeare's Londoner Zeit offenbar der bedeutendste Schauspieler war, spielte was man heute „erstes Fach“ nennt, als Charakterdarsteller, Held und tragischer Liebhaber; seine Rollen waren: Richard III., Lear, Brutus, Coriolan, Perikles, Macbeth, Othello, Romeo, Hamlet. Im *Merchant of Venice* spielte er abwechselnd den Bassanio und den Shylock, letzteren, wie ausdrücklich berichtet wird, *red haired* (mit roten Haaren). Als besondere Glanzrollen von ihm werden Othello und Richard III. genannt, in denen er trotz der ungünstigen Masken, die sie erforderten, namentlich die Herzen der Frauen erobert haben soll [66]). Die Verkörperung der grossen Rollen in den Shakespeare'schen Stücken, die alle von Burbadge „geschaffen“ sind, waren das Ergebnis innigsten geistigen Verkehrs mit dem Dichter, auf dessen Einverständnis mit seiner Auffassung er grosses Gewicht legte.

Neben Burbadge wird als Darsteller tragischer Rollen besonders noch Edward Alleyn von der Admiral's-Truppe genannt. Wie aus Burbadge's Repertoire ersichtlich ist, war die Gliederung der Fächer nicht so weitgehend, wie heutzutage, und mancher Schauspieler war für zwei oder mehrere Fächer brauchbar, wodurch der Regisseur bei der Verteilung der Rollen oft einen schweren Stand hatte, weil Rollenneid und die sogenannte „Rollenfresserei“ Missstimmungen hervorriefen [67]).

Shakespeare selbst spielte in Blackfriars und dann im Globe-Theater das Fach der Könige; zu demselben gehörte ja auch der „Geist“ des verstorbenen Königs im „Hamlet“, der als des Dichters vorzüglichste Rolle genannt wird [68]). Ausser Königsrollen, zu denen er durch

---

[64]) Diese waren freilich nicht gross; bis zum Jahre 1600 wurden für ein Drama dem Dichter 4—8 Pfund, später 12 Pfund (= 240 M.) gezahlt.

[65]) Hamlet II, 2.

[66]) John Gee in seinen „*New Shreds of the old Snare, 1624*“, nennt Rich. Burbadge „*the flower and life of his company, the loadstone of the auditory, the Roscius of the stage*“ („die Blüte und das Leben seiner Gesellschaft, den Magnet der Zuhörer und den Roscius der Bühne“).

[67]) In *Mids.-Night's Dream* I, 2, fragt *Bottom*, als ihm die Rolle des Pyramus gegeben wird, „*What is Pyramus? a lover ar a tyrant?*“ („Was ist Pyramus? ein Liebhaber oder ein Tyrann?“) und, nachdem er gehört hat, dass Pyramus ein tragischer Liebhaber ist, sagt er: „*Yet my chief humour is for a tyrant*“ („mein Lieblingsfach ist aber der Tyrann“); und wenn er dann am liebsten auch noch die Thisbe und den Löwen spielen möchte, so ist das eine ergötzliche Satire auf die oben angedeutete „Rollenfresserei“.

[68]) „Wenn er aus der Versenkung: Schwört auf sein Schwert! rief, so klang das wie aus einer andern Welt, und den Zuschauern standen die Haare zu Berge.“ Karl Elze, Shakespeare-Jahrbuch XIV, 10.

Persönlichkeit und vornehmen Anstand besonders befähigt war [69]), spielte er auch den Antonio im *„Merchant of Venice“*.

Der berühmteste und beliebteste Komiker jener Zeit war William Kempe, der besonders auch sehr hoch in der Gunst der Königin stand [70]). In Shakespeare'schen Stücken waren seine Rollen die derbkomischen *(clowns)*: Launcelot Gobbo im *„Merchant of Venice“*, Dogberry in *„Much ado about nothing“*, Peter in *„Romeo and Juliet“*, Erster Totengräber in *„Hamlet“*, Touchstone in *„As you like it“*, Shallow in *„King Henry IV“*. Er war auch Bühnendichter, Verfasser von *Jigs* (Schwänken), die als heitere Nachspiele nach Tragödien sehr beliebt, und in denen die *Clowns* Alleinherrscher waren. Auch in den Tänzen, durch welche die Jigs belebt wurden, war William Kempe gross und namentlich ein Meister im Morris-Tanz [71]). Berühmte Komiker ausser Kempe waren Wilson und Kempe's Vorgänger am Globe-Theater, Richard Tarlton.

Ein sehr wichtiges, geschätztes und wohlbezahltes Fach war das der Frauendarsteller, in welchem als besondere Berühmtheiten Nathanael Field, John Underwood und Richard Robinson genannt werden. Es galt nämlich in England damals als unerhört und unmöglich, dass Frauen sich an den theatralischen Aufführungen beteiligten [72]), und die Frauenrollen mussten deshalb von Knaben und jungen Männern gespielt werden, bei denen sich nur sehr selten Gestalt, Organ und Verständnis so weit vereinigt fanden, um den Anforderungen zu genügen, und die überdies nach kurzer Zeit durch Stimmbruch und Sprossen des Bartes zum Übergange in ein männliches

---

[69]) Hierauf beziehen sich die Verse in einer 1611 von Davies veröffentlichten satirischen Schrift:

„Some say, good Will, which I in sport do sing,
Hadst thou not play'd some kingly part in sport,
Thou hadst been a companion for a king,
And been a king among the meaner sort.“

[70]) Er soll — nach Karl Elze's Angabe im Shakespeare-Jahrbuch XIV, 12 — auch in Deutschland gereist sein und vor dem Kaiser gespielt haben; doch wird von Albert Cohn, Shakespeare in Germany, unter den englischen Komödianten, die in Deutschland gespielt haben, sein Name nicht genannt.

[71]) *Morris, a (Moorish) dance, in which bells, rattles, tambours etc. are indroduced* (ein maurischer Tanz, in dem Schellen, Klappern, Trommeln u. s. w. gebraucht werden). — Kempe soll (nach Karl Elze, im Shakespeare-Jahrbuch XIV, S. 15) im Jahre 1599 den Weg von London bis Norwich (über 20 deutsche Meilen!) Morris-tanzend zurückgelegt haben.

[72]) Tom Coryal berichtet (nach Karl Elze's Angabe) in seinen *„Crudities“* 1611, dass er in Venedig Frauen auf dem Theater spielen sah, *„ a thing that I never saw before — and they performed it with as good a grace, action, gesture, and whatsoever convenient for a player, as ever I saw any masculine actor“* („etwas was ich nie vorher gesehen hatte, — und sie machten es mit solcher Grazie, Aktion, Geste und allem was für einen Schauspieler passend ist, wie ich es nur je von einem männlichen Darsteller gesehen habe“). — Im Jahre 1629 wirkten zum ersten Male Frauen auf einer Londoner Bühne mit; und da war es, wie Rud. Genée sagt, eine französische Truppe, welche das Unerhörte einführen wollte und dafür ausgepfiffen wurde. — Erst im Jahre 1660, also nach der grossen Theaterhetze, welche das englische Parlament in Szene setzte, wurde zum ersten Male eine Frauenrolle (Desdemona) in England von einer englischen Schauspielerin gespielt.

Fach gezwungen wurden [73]. Jede Truppe hatte meist nur einen Frauenspieler, wodurch die sonst auffällige Erscheinung erklärt wird, dass in den Stücken jener Zeit, auch den Shakespeare'schen, die Zahl der Frauenrollen sehr gering, und ihr Inhalt — mit wenigen Ausnahmen — recht dürftig ist.

III.

Einrichtung der Schauspielhäuser und Verlauf der Aufführungen.

Alle Schauspielhäuser waren sechs- oder achteckige Holzbauten mit Stroh- oder Schilfdächern und mit nur wenigen Fensteröffnungen.

Nur bei den *private theatres* (Wintertheatern) [74] ging die Bedachung über das ganze Gebäude, während in den Sommertheatern *(public th.)*, wie in Shakespeare's „Globus", der Zuschauerraum unbedeckt blieb, und nur die Bühne und die hinter und über derselben liegenden Garderobenzimmer *(tiring-rooms)* ein Dach in Gestalt eines turmartigen Aufsatzes über sich hatten, und vielleicht auch die Logen *(boxes)* und Galerien *(scaffolds)* [75] durch einen überhängenden Ansatz der Aussenmauer geschützt waren.

In das Haus führten zwei Eingänge rechts und links von der Bühne.

Der innere Raum hatte, nach Shakespeare's Angabe, die Gestalt eines lateinischen O [76], wobei wohl nicht notwendig an ein Oval, sondern vielleicht auch an eine kreisförmige Rundung zu denken ist.

Die Mitte des Ganzen nahm das Parterre *(yard* oder *pit* [77]) ein, welches nur in den

---

[73]) Flute in *Mids.-Night's Dream* I, 2 weigert sich, die Thisbe zu spielen, weil *„I have a beard coming"* („mir ein Bart sprosst"), worauf der Regisseur Quince ihn bedeutet, dass er den Bart mit einer Maske verdecken könne.

[74]) Vergl. S. 20.

[75]) Vergl. S. 7, Anm. 9.

[76]) *Henry the Fifth,* I, Chorus: *„Or can we cram within this wooden O* (innerhalb dieses hölzernen O) *the very caskes That did affright the air at Agincourt?"* In *Antony and Cleopatra* V, 2 wird die Erde *„the little O"* genannt, wobei die Vorstellung einer ovalen Gestalt ausgeschlossen ist.

[77]) *Yard* Hof; *pit* Grube. Wahrscheinlich war das Vorbild für die Schauspielhäuser der *Cock-pit* gewesen, eine Art Circus für die damals so beliebten Hahnenkämpfe, aus dessen Manège im Theater das Parterre wurde. Das eine der Londoner Theater, der oben S. 20 genannte „Phönix" hiess geradezu auch noch *„Cock-pit"*, und Shakespeare nennt im Prolog zu Heinrich V. das Globus-Theater, in dem dieses Stück aufgeführt wurde, *„the cock-pit"*.

Wintertheatern mit Sitzplätzen versehen war; rings um das Parterre bis an die Bühne heran lagen die schon erwähnten Logen und Galerieen, und zwar die letzteren über den Logen angebracht. Die Bühne war bei aller Einfachheit und Ursprünglichkeit recht praktisch eingerichtet. Sie bestand aus einem beiderseits bis an die Logen heranreichenden Podium [78]), welches durch einen in der Mitte geteilten Vorhang, der sich nach rechts und links zurückschieben liess, vom Zuschauerraume getrennt war. Den mittleren Hinterraum des Podiums nahm ein zweistöckiges Gerüst ein, welches durch besondere Vorhänge abgeschlossen war, und dessen beide Abteilungen den verschiedensten Zwecken dienten. — Der untere Teil wurde als Königsthron, Schlafzimmer, Studierstube, Grabgewölbe, Gefängnis- oder Klosterzelle; der obere, soweit er nicht zur Handlung gebraucht wurde, als Conversationszimmer für die Schauspieler, sonst aber auch als Obergeschoss eines Hauses, Turm, Balkon, Felsen und was sonst noch erforderlich war, verwendet [79]).

Dekorationen in unserm Sinne gab es bis zur Mitte des siebzehnten Jahrhunderts in öffentlichen Schauspielhäusern nicht [80]); sondern die Wände der Bühne waren einfach mit Teppichen verkleidet [81]), der Fussboden mit Binsenmatten belegt oder auch nur mit Binsen bestreut; bei der Aufführung von Trauerspielen war die ganze Bühne schwarz behängt, und auch der Fussboden mit schwarzen Teppichen belegt [82]).

---

[78]) In einer von Rudolf Genée in seinem Buche über Shakespeare reproduzierten Abbildung des Theaters zum Roten Ochsen aus dem Jahre 1662 sieht es so aus, als ob die Bühne von drei Seiten frei und vom Publikum umgeben wäre; doch liegt diesem Eindruck wohl nur eine Ungeschicklichkeit des Zeichners zu Grunde, der die auf der Bühne zu beiden Seiten sitzenden Personen, die später noch erwähnt werden, darstellen wollte.

[79]) In Shakespeare'schen Stücken war das untere Gerüst z. B. in *Hamlet* die Bühne, auf der das Schauspiel im Schauspiel aufgeführt wird, in *Richard III.* das Gemach im Tower, wo die Kinder Eduards ermordet werden, in *Othello* das Schlafgemach der Desdemona, in *Romeo and Juliet* die Zelle des Bruder Lorenzo; der obere Teil in *Romeo and Juliet* der Balkon neben Juliens Schlafzimmer, in *King John* das Gefängnis, aus dem Prinz Arthur entflieht, in *King Lear* die Felsenklippe bei Dover. Andeutungen hierfür sind oft in den Bühnenanweisungen und auch in den Worten der Redenden enthalten; so in *Henry the Eighth* I 2, *Merchant of Venice* II, 7, 9; III, 2.

[80]) Seit Anfang des siebzehnten Jahrhunderts kamen bei Hoffestlichkeiten bewegliche Dekorationen und Verwandelungen zur Anwendung, die in Frankreich und Italien schon seit längerer Zeit üblich waren. Im Jahre 1636 erregte es die höchste Bewunderung der Zuschauer, dass bei der Aufführung eines Stückes von Thomas Heywood „vor Ihren Majestäten" die Bühne so eingerichtet war, dass sie sich für jeden Akt, ja beinahe für jede Szene verwandeln liess. Zu allgemeiner Einführung kam die Dekorationsbühne in England erst nach 1650 durch den Dichter und Schauspielunternehmer William Davenant.

[81]) War ein Teppich zerrissen, so wurde durch grobe Malerei an der schadhaften Stelle nachgeholfen.

[82]) Rud. Genée führt aus dem Prolog zu einer Tragödie von 1599 folgende Verse an:

„Sieh, was ich nicht bis jetzt bemerkte,
Die Bühn' ist schwarz behängt, und ich vermute,
Das Publikum erwartet 'ne Tragödie."



Um der stark in Anspruch genommenen Phantasie der Zuschauer doch einen Anhalt zu geben, war vorn an der Bühne ein schwarzes Brett angebracht, auf welchem die Szene, die man sich zu denken hatte, mit Kreide aufgeschrieben oder durch ein aufgehängtes Täfelchen markiert wurde; manchmal, wie z. B. in Shakespeare's „Perikles" gab auch der Chorus in einem Prologe Erklärungen über die Örtlichkeit; oder aber dieselbe wurde durch gewisse einfache Requisiten angedeutet: ein Tisch mit einer Feder machte aus der Bühne ein Geschäftslokal oder eine Gerichtsstube; zwei Stühle statt des Tisches bedeuteten eine Schenke, ein vorgeschobenes Bett ein Schlafzimmer. Während solche Dinge zur Andeutung des Szenenwechsels herangeschoben oder weggeschafft wurden, blieb der Vorhang offen, und die Schauspieler sahen ruhig zu, wie sie an einen anderen Ort versetzt wurden. Die Tageszeiten wurden in ebenso einfacher Weise markiert: wenn es Tag sein sollte, hing eine hellblaue, bei nächtlicher Szene eine schwarze Gardine von der Decke herab [83]).

Übrigens gab die Einfachheit des Bühnenapparates schon lange bevor sie durch bessere und reichere Ausstattung ersetzt wurde, vielfach Anlass zur Spöttelei. Beweis dafür ist z. B. eine Stelle aus Philipp Sidney's 1583 erschienener *„Apology of poetry"*, aus der von Ulrici und Genée ungefähr folgender Wortlaut angeführt wird: „Jetzt sehen wir drei Damen sich ergehen, um Blumen zu pflücken, und sollen also die Bühne für einen Garten nehmen; allgemach aber hören wir auf demselben Platze von einem Schiffbruche und sind mithin sehr tadelnswert, wenn wir ihn nicht für einen Felsen halten. Da kommt aus dem Hintergrunde hervor ein scheussliches Ungeheuer mit Feuer und Dampf, und die unglücklichen Zuschauer sind genötigt, denselben Ort für eine Höhle anzusehen; doch mittlerweile stürzen zwei Heere herbei, dargestellt durch vier Schwerter und vier Schilde, und welches Herz wäre dann wohl so hart, das Theater nicht für ein Schlachtfeld anzusehen?" [84]).

---

[83]) Wenn es gerade passte, wurde in den offenen Theatern wohl auch der natürliche Mondschein in die Handlung hineingezogen; wenigstens sagt Bottom in *Mids.-Nigth's Dream* III, 1, nachdem er sich versichert hat, dass Mondschein im Kalender steht: *„Then you may leave a casement of the great chamber-window, where we play, open, and the moon may shine in at the casement."* („Da könnt Ihr einen Flügel von dem Fenster in dem grossen Zimmer, wo wir spielen, offen lassen, und der Mond kann zum Fenster hinein scheinen.")

[84]) Ulrici I, 118; Rud. Genée, Shakespeare, S. 64. — Auch in den Versatzstücken und Requisiten hörte es später mit der Einfachheit auf; um 1600 werden (nach Ulrici I, 128) in einer Theaterrechnung der *Lord Admiral's players* erwähnt: Felsen, Gräber, Altäre, Löwen, Drachen, Hunde, Pferde, ein Phaëtonswagen, Hesperidenbäume, eine Bettstelle, zwei Kirchtürme, „die Stadt Rom", ein Regenbogen, Sonne und Mond. Wahrscheinlich war dieser Reichtum nur dem Zufalle einer Schenkung zu verdanken, da von den Hoffesten und aus den Palästen der Vornehmen ausrangierte Utensilien den Komödianten überwiesen wurden. Auch Kanonen wurden später auf die Bühne gebracht, und der S. 20, Anm. 57 schon erwähnte Brand des Globe-Theaters soll dadurch entstanden sein, dass die Pfropfen der auf der Bühne abgefeuerten Böller das Schilfdach entzündeten.

Als man einmal ständige Theater hatte, deren Gesellschaften doch verhältnismässig viel zu ihrem Lebensunterhalt brauchten, wurde auch möglichst viel, ja mit Ausnahme der Sonntage, für die ja das Verbot „aller heidnischen Lust- und Schauspiele“ aus dem Jahre 1580 bestand, wohl täglich gespielt. An den Tagen der Vorstellungen wehte schon vom Morgen an eine buntseidene Fahne von dem Turmdache des Theaters, die weithin und vom Globe-Theater sogar über die Themse hinüber verkündete, dass gespielt wurde.

Der Besuch scheint namentlich im Sommer immer recht gut gewesen zu sein; leider fehlen Angaben über die Dimensionen der Schauspielhäuser und die Zahl der Personen, die ein „ausverkauftes Haus“ machten.

Die Vorstellungen begannen gewöhnlich um 3 Uhr Nachmittags [85]), um bei einer Dauer von 2—$2^1/_2$ Stunden vor Einbruch des Abends beendet zu sein [86]).

Was gespielt wurde, war auf dem Theaterzettel zu lesen, welcher vor dem Theater auf einer von einem Pfahle gestützten Tafel angebracht war.

Auf der Strasse vor dem Schauspielhause hielten sich Jungen auf, die den herbeiströmenden Besuchern ihre Dienste anboten, namentlich den Herren, die zu Pferde gekommen waren, ihre Tiere abnahmen und sie während der Dauer der Vorstellung behüteten [87]).

An jedem der beiden Eingänge stand ein Kassierer mit einer Büchse, in welche die Eintrittsgelder geworfen wurden. Die Höhe der letzteren war nach den Theatern verschieden, in den *private-theatres,* die mehr Bequemlichkeiten boten [88]) und weniger Publikum fassten, höher als in den Sommertheatern. Die verschiedenen Plätze hatten natürlich auch verschiedene Preise; doch scheint am äusseren Eingange des Theaters ein einheitliches Eintrittsgeld, und der Zuschlag für die besseren Plätze dann besonders erhoben worden zu sein [89]). Im Globe-Theater kostete ein Platz im Parterre *sixpence* (50 Pf.), in den Logen und auf der Bühne, deren Benutzung durch Zuschauer noch im folgenden Kapitel Erwähnung findet, *1 Shilling* (1 M.) [90]); später

[85]) Das Mittagbrot wurde damals auch in England wirklich in der Mittagsstunde eingenommen; doch neigten die vornehmeren Kreise schon einer späteren Essenszeit oder wenigstens einer Verlängerung der Mittagsmahlzeit zu; in Harrison's *„Description of England“* ist zu lesen: *„For the nobility, gentlemen and merchantmen, especially at great meetings, do sit commonly till two or three of the clock at afternoon.“* („Denn die Vornehmen, Edelleute und Kaufleute sitzen besonders bei grossen Zusammenkünften gewöhnlich bis 2 oder 3 Uhr des Nachmittags.“)

[86]) Da den Tragödien immer noch ein heiteres Spiel folgte, mussten die Shakespeare'schen Stücke gehörig zusammengestrichen und in sehr schnellem Tempo gespielt werden.

[87]) Die mehrfach aufgestellte Behauptung, dass Shakespeare seine theatralische Laufbahn als ein solcher Pferdehalter begonnen habe, ist nicht hinreichend bewiesen worden.

[88]) Bedeckten Zuschauerraum, Kerzenbeleuchtung, Sitzplätze im Parterre u. abgeschlossene Logen.

[89]) John Gee, *New Shreds of the old Snare.* 1624.

[90]) Shakespeare, Prolog zu *Henry VIII.:*

„Those that come to see . . .
. . . if they be still and willing,
I'll undertake, may see away their shilling
Richly in two short hours.“

Übersetzt von Viehoff:
„Sieht er uns in Ruh'
Und will'gen Muts zwei kurze Stündchen zu,
So bringt's mit Zins den Schilling ihm zurück.“

stiegen die Preise für diese Vorzugsplätze bis auf 2 *shillings*. Besonders hoch wurden die Prosceniumslogen bezahlt, in denen die vornehme Damenwelt sich aufhielt. In Theatern niederen Ranges war der Einheitspreis für das Parterre geringer, ging bis zu *twopence* (17 Pf.), ja bis zu *one penny* ($8^1/_3$ Pf.) herab; die Logen und Galerieplätze kosteten immer das Doppelte, also konnte, wo das Parterre 1 Penny kostete, von einem „*twopenny-room*“ (Zweipfennig-Platz) die Rede sein, gegen dessen Publikum die Schauspieler der billigeren Theater eine besondere Abneigung hatten. Bei Erstaufführung von Stücken wurden die Preise wie jetzt noch erhöht, meist verdoppelt. Die Plätze waren nicht numeriert, sondern gehörten dem, der sie zuerst in Besitz nahm; daher gingen die Logen- und Galeriebesucher meist zuerst ins Parterre hinein, um von unten zu sehen, wo sie oben noch einen guten Platz finden würden. Reserviert wurden die Plätze auch nicht; wer in der Pause hinausging, lief Gefahr, seinen Platz besetzt zu finden.

Der Beginn der Vorstellung wurde durch drei Trompetenstösse oder Fanfaren *(flourishes)*[91]) verkündet. Die Musikanten, welche diese ausführten, sassen in der oberen Prosceniumsloge rechts. Ihre Zahl war in den besseren Theatern 10 (Lautenschläger, Violinisten, Oboen- und Flötenbläser, Trompeter, Paukenschläger). Kleinere Gesellschaften hatten 8 und noch weniger Spielleute; aber ganz ohne Musik war keine Truppe, selbst die reisenden Schauspieler hatten Trompeter oder Flötenspieler bei sich[92]). Während der Vorstellung hatte das Orchester oft die Handlung zu begleiten, wobei die Musik dem Inhalt entsprechend verschiedenen Charakter hatte[93]). In den kurzen Pausen zwischen den Akten, während deren der Hauptvorhang nicht zugezogen wurde, spielte das Orchester ein Stück, und am Schluss des Dramas liess es eine passende Weise, nach Tragödien einen Trauermarsch erklingen.

Auf der Bühne hatte während der Vorstellung der *Manager* (Regisseur), der vorher schon die Proben geleitet und die Requisiten besorgt hatte, die Leitung und Aufsicht. Ihm zur

---

[91]) Während der Aufführungen ertönten *flourishes* vor dem Auftreten fürstlicher Personen, wie dies auch im wirklichen Leben bei allen Huldigungsfeierlichkeiten gebräuchlich war. Porzia sagt *Merch. of Venice III, 2:*

„*He may win,*
And what is music then? then music is
Even as the flourish when true subjects bow
To a new-crowned monarch.“

(„Er kann gewinnen;
Und was ist dann Musik? dann ist Musik
Wie die Fanfare, wenn sich das getreue Volk
Dem neu gekrönten Herrscher beugt.“)

[92]) Hamlet II, 2 werden die Schauspieler durch einen *flourish* angekündigt, und III, 2 heisst die Bühnenanweisung: „*Enter players with recorders*“. („Es treten Schauspieler mit Flötenbläsern auf.“)

[93]) In der oben erwähnten alten Tragödie „Gordobuc“ wird zu dem *dumb-schow* (Pantomime) im zweiten Akt Musik von Hörnern, im dritten und vierten von Oboen, im fünften von Trommeln und Flöten vorgeschrieben.

Seite stand ein *call-boy* (Ruf-Bursche), der die Schauspieler aus den Garderoben zu rufen hatte, wenn sie auf der Szene erscheinen mussten, der also das Amt des Inspizienten der heutigen Bühne ausübte [94]).

Die Vorstellung selbst begann meist mit einem Prolog, welcher einleitende Andeutungen über den Inhalt und die Bedeutung des Stückes, sowie über die darin auftretenden Personen machte. Häufig, wie z. B. in Shakespeare's *Winter's Tale, Romeo and Juliet* und *Henry V.* wurde der Prolog vom *Chorus* gesprochen, der dann auch in den Zwischenakten wiederkehrte, um über den Teil der Handlung, der nicht dramatisch vorgeführt wurde, zu berichten. Zuweilen bestand der Chorus auch aus mehreren Personen: so in der Tragödie „Gorboduc", in der vier „alte weise Männer von Britannia" nach jedem Aktschluss ihre sittlichen Betrachtungen über die vorgeführte Handlung aussprechen. Anstatt einen Chorus auftreten und sprechen zu lassen, verwendeten manche Dichter ein *dumb-show* (stummes Spiel, Pantomime [95]), welches eine stumme, pantomimische Inhaltsangabe des Stückes oder der einzelnen Akte enthielt.

Das Kostüm *(apparel),* in dem die Schauspieler auftraten, war in der Regel sehr prächtig und stach gegen die schlichte Einfachheit des Bühnenraums ab [96]); an Waffen, Harnischen, Helmen und anderen Prunkstücken zur Erhöhung des Glanzes fehlte es nicht. Die Beschaffung dieser Sachen wurde dadurch erleichtert, dass der Hof die überflüssigen Kleidungsstücke von den Festaufführungen an die Theater abgab, und dass die hochadeligen Patrone wohl auch bereitwillig die Vorräte aus ihren Garderoben und Rüstkammern zur Verfügung stellten. Auf die geschichtliche Treue der Kostüme wurde weniger gegeben, als auf Glanz und Pracht, und namentlich musste die Kleidung der Standespersonen durch ihren Reichtum einen auffälligen Gegensatz zur Einfachheit der bürgerlichen Tracht zeigen.

Künstliche Bärte wurden in verschiedenen Farben getragen und mit Schnüren befestigt [97]). Auf den Gebrauch von Perücken spielt Shakespeare im „*Hamlet*" an, und aus einer Stelle im „*Merchant of Venice*" geht hervor, dass auch ausserhalb der Bühne falsche Haare getragen

---

[94]) Auch *call-boy* soll Shakespeare unverbürgten Nachrichten zufolge eine Zeit lang gewesen sein.

[95]) Shakespeare nur einmal, im Perikles. — Beispiel eines *Dumb-show* auch Hamlet II, 2, wo dasselbe aber nur zur Handlung des „Schauspiels im Schauspiel" gehört.

[96]) Der Schauspieler Alleyn bezahlte für einen schwarzen Sammetrock 20 Pfund 10 Shillinge (= 410 M.). — Der „Doge" in „*Merchant of Venice*" trug einmal einen Mantel, der 16 Pfd. (= 320 M.) kostete. — Ein Schauspieler rühmte sich, dass sein Anteil an der Garderobe 200 Pfd. (= 4000 M.) betrage.

[97]) *Mids.-Night's Dream* I, 2: „*I will discharge it in either your straw-colour beard, your orange-tawny beard, your purple-in-grain beard or your French-crown-colour beard, your perfect yellow.*" (K. Simrock: „Ich will ihn tragieren entweder in einem strohfarbenen Bart oder aber in einem orangeblauen oder in einem purpurgrünen, oder in einem französisch-krongelben, einem schwefelgelben.") — — Ebenda IV, 2: „*good strings to your beards*" („gute Schnüre an eure Bärte").

wurden, und zwar von modischen Damen, die dafür von Bassanio eine derbe und gründliche Abfertigung erfahren [98]).

Gesichtsmasken scheinen nur gebraucht worden zu sein, wenn es irgend etwas zu verdecken galt, wie z. B. bei den Frauendarstellern den sprossenden Bart [99]).

Über Verwendung von Schminke liegen keine Nachrichten vor.

Was die Spielweise der damaligen Schauspieler anbetrifft, so giebt Shakespeare, ihr grosser Meister, der als Zweck der Schauspielkunst erkannt hatte: „der Natur den Spiegel vorzuhalten", in seinem *Hamlet* bei Erwähnung der Fehler, die dem Spiele der gewöhnlichen Schauspieler anhafteten, recht bestimmte Andeutungen. Er rügt das Kauen der Rede [100]), das Zersägen der Luft mit den Händen [101]), das „in Fetzen Reissen" der Leidenschaft, wie es nur den *groundlings* (Gründlingen, Parterrebesuchern) gefällt, das alberne, gespreizte und lärmende Umherstolzieren auf der Bühne; während er empfiehlt, der Tugend ihre eigenen Züge, dem Spott *(scorn)* sein eigenes Bild, und der Zeit ihre Gestalt vorzuzeigen.

Am meisten eiferte Shakespeare gegen die Improvisationen [102]), zu denen sich die Komiker

---

[98]) *Hamlet* III, 2: *„a periwig-pated fellow"* („ein perückenköpfiger Kerl"). — *Merchant of Venice* III, 2:

So are those crispy snaked golden locks,
Which make such wanton gambols with the wind,
Upon supposed fairness, often known
To be the dowry of a second head,
The skull that bred them, in the sepulcre."

(K. Simrock: „Die krausen goldnen Schlangenlocken,
Die auf vermeinten Reiz hin ausgelassen
Im Winde tanzen, kennt man nur zu oft
Als eines zweiten Kopfs Verlassenschaft;
Der Schädel liegt im Grab, der sie erzeugte.")

[99]) *Mids.-Night's Dream* I, 2; vergl. S. 23, Anm. 72.

[100]) *Hamlet* III, 2: *„If you mouth it, as many of your players do, I had as lief the town-crier spoke my lines."* („Wenn Ihr sie im Munde behaltet, wie viele von Euren Kollegen thun, so wäre, mir's ebenso lieb, der Stadtausrufer spräche meine Zeilen.")

[101]) *„Nor do saw the air too much with your hand, thus; but use all gently."* („Und zersäge die Luft nicht zu sehr mit der Hand, so — —, sondern mach' alles hübsch sanft"); *„for in the very torrent, tempest and (as I may say) the whirlwind of passion, you must acquire and beget a temperance, that may give it smoothness")* („denn selbst im Strome, Sturme und (wenn ich so sagen darf) Wirbelwinde der Leidenschaft müsst Ihr eine Mässigung Euch erwerben und aneignen, welche die Leidenschaft sänftigt").

[102]) *Hamlet* III, 2: *„And let those who play your clowns speak no more than is set down for them; for there be of them that will themselves laugh, to set on some quantity of barren spectators to laugh too; though, in the mean time, some necessary question of the play be then to be considered; that's villanous and shows a most pitiful ambition in the fool that uses it."* („Und lasst Eure Komiker nicht mehr sprechen, als für sie geschrieben ist; denn es giebt ihrer die selbst lachen, um eine gewisse Menge blöder Zuschauer auch zum Lachen zu bringen, wenn auch währenddessen eine notwendige Frage des Schauspiels zu bedenken ist; das ist gemein und zeigt einen erbärmlichen Ehrgeiz an dem Komiker, der es thut.")

(clowns) nach alter Sitte berechtigt glaubten, weil die früheren Schauspieldichter sogar an gewissen Stellen vorgeschrieben hatten: „Hier soll der *clown* improvisieren und Witze machen soviel er will“ [103]).

In einem Epiloge wurde, wie schon gelegentlich erwähnt, das Publikum um Nachsicht mit dem aufgeführten Stücke und um Entschuldigung für die Mängel der Aufführung gebeten.

Nach dem ernsten Drama, welches, wenn es eine wirkliche Tragödie war, durch einen Trauermarsch abgeschlossen wurde, trat eine Pause ein, während deren der Vorhang zugezogen wurde und die Musik spielte. Wie das Publikum diese Zwischenpause ausfüllte, wird im nächsten Kapitel erzählt werden. Wenn die Pause zu lange dauerte, so wurde das Parterre unruhig und begann zu rufen, zu schreien und zu poltern.

Es folgte nun, da die Zuschauer nicht in ernster Stimmung nach Hause gehen wollten, ein heiteres Nachspiel *(jig)* [104]), welches manchmal noch eine Stunde in Anspruch nahm. Es war das ein Gemisch von bald recitierten bald gesungenen Knüttelversen, von karrikiertem Spiel und Tanz, von guten und schlechten Spässen, welches die ärgsten Hypochonder zum Lachen brachte und die „Gründlinge“ im Parterre jedesmal zu einem Beifallssturm begeisterte. Dem *clown,* der den *jig* aufführte und oft selbst gedichtet hatte, ging ein Knabe mit Pfeife und Trommel voran [105]).

Am Ende der ganzen Vorstellung, nachdem die Äusserungen des Beifalls (Klatschen) oder des Missfallens (Pfeifen und Zischen) [106]) verstummt waren, traten alle Schauspieler heraus, hielten einen feierlichen Umzug um die Bühne, stellten sich dann im Halbkreise auf und knieten auf ein gegebenes Zeichen nieder, um das übliche Gebet für den König (die Königin) zu sprechen, worauf die Zuschauer das Haus verliessen.

---

[103]) Zwischen Shakespeare und dem Komiker Kempe, die sonst immer innnig befreundet waren, entbrannte wegen der Improvisationen eine kleine Fehde; Kempe hatte es verstanden, dass die Strafpredigt im Hamlet auf ihn gemünzt war, und enthielt sich deshalb der Improvisation; aber als Totengräber im Hamlet konnte er sich nicht halten und extemporierte in seinem Gespräch mit dem Kollegen vom Spaten, dieser sollte zum „tauben Johann“ (dem Theater-Restaurateur) gehen und ihm ein Stübchen Branntwein (*a stoop of liquor*) holen. (K. Elze, im Shakespeare-Jahrbuch XIV, 14).

[104]) *Jig* (nach Chambers mit dem deutschen Worte „Geige“ stammverwandt) ein lustiger Tanz, wie ihn noch jetzt die Matrosen tanzen; dann eine Tanzpantomime nach Art der von den *Phoites* und ähnlichen Artisten noch heute aufgeführten.

[105]) Ein bei Rud. Genée vervielfältigter Holzschnitt aus dem Jahre 1600 stellt William Kempe in einem seiner *jigs* mit dem trommelnden und pfeifenden Knaben dar; in anderen Abbildungen ist der *clown* selbst zugleich Trommler und Pfeifer.

[106]) Vergl. Anm. 71.

IV.

Publikum und Kritik.

Es bestand damals im englischen Volke und besonders im Publikum der Hauptstadt London eine allgemeine Lust an theatralischen Aufführungen und grosses Interesse am Verlauf und Erfolg derselben.

Alle Gesellschaftsklassen sind im Theaterpublikum vertreten, auch diejenigen, welche, wie Ärzte, Advokaten, Friedensrichter, verabschiedete Soldaten, wohl wissen, dass ihr Stand oft von der Bühne aus dem Spotte preisgegeben wird.

Bei der Einfachheit und Schmucklosigkeit der Bühnenausstattung und bei dem Mangel des weiblichen Elementes unter den Darstellern kann man nicht behaupten, dass durch äusserliche Zugmittel die rohe Schaulust angelockt wurde; von der Bühne herab wirkte nur der Reiz der Dichtung und der Darstellung, und einem Publikum, welches dadurch allein gefesselt wurde, konnte es mindestens nicht an Phantasie und an Bildungsfähigkeit fehlen. Wenn es sich in einzelnen seiner Elemente auch oft ungebildet und formlos zeigte, so war es doch „naiv, empfänglich, bildsam, dankbar und aufmerksam für das Tüchtige, unnachsichtig und derb gegen alles Schwache“ [107]).

Das Theater war für das sechzehnte Jahrhundert die vornehmste, ja eigentlich wohl die einzige Bildungsanstalt, in welcher die grosse Menge mit den die Welt bewegenden neuen Ideen bekannt und vertraut gemacht, wo Sinn und Gefühl für grosse Handlungen und schöne Formen der Sprache geweckt, wo Denk- und Vorstellungskraft, sowie die gestaltende Phantasie geübt und gebildet wurden.

Den verschiedenen Preisen der Plätze entsprechend waren die verschiedenen Stände in den Räumen des Theaters verteilt.

Der billigste Platz, das Parterre, gehörte der grossen, unbemittelten Menge; da standen oder sassen, wenn sie sich Stühle mitgebracht hatten, „Kohlenträger und Matrosen, Handwerker und Kärrner, alles bunt durcheinander.“ Diesem Publikum wurde, wie unseren Galeriebesuchern, der roheste Geschmack zugetraut, und auf ihren Beifall zu spekulieren, galt als das Zeichen eines schlechten Schauspielers [108]). Sie hatten den Spitznamen *groundlings*, wurden aber mit ironischer Anwendung eines Wortspiels auch *understanders* genannt [109]).

---

[107]) Hagmann, Die englische Bühne zur Zeit der Königin Elisabeth.

[108]) Hamlet III, 2: *„It offends me to the soul to hear a robustious periwig-pated fellow tear a passion to tatters, to very rags, to split the ears of the groundlings; who, for the most part, are capable of nothing but inexplicable dumb-shows and noise.“* („Es ärgert mich in der Seele, wenn ich höre, wie so ein handfester, perückenköpfiger Kerl eine Leidenschaft in Lappen, ja in Fetzen zerreisst, um die Ohren der Gründlinge zum Bersten zu bringen, die meist für nichts empfänglich sind als für geheimnisvolle Pantomimen und Skandal“.

[109]) *groundlings* (Gründlinge) sind nach Delius „am Boden bleibende Fische“, also wohl die schlechten Fische, die, nachdem die guten ausgelesen sind, am Boden des Fischerbootes liegen bleiben; nach Chambers's Etym. Dict ist: *„groundling a small fish, having a spine under each eye, and which keeps near the ground“* („ein kleiner Fisch mit einem Dorn unter jedem Auge, der sich nahe am [Meeres-] Grunde hält“). — *Understanders* sind die „unten stehenden“ und die „verstehenden“.



In geringeren Theatern mit billigen Preisen, scheinen auch die Galerieen von dem gewöhnlichen Publikum besetzt gewesen zu sein, da sich für sie der verächtliche Ausdruck *two-pence-gallery* (Zweipfennig-Galerie) findet [110]).

Sonst aber waren sowohl die Galerieen wie die Logen vom besseren Publikum besucht; da sassen Ritter, Offiziere, Kaufleute, Schiffsherren, auch „Schriftsteller, Kritiker [111]) und Schnellschreiber, welche die neuen Stücke nachschrieben und unrechtmässigerweise an die Buchhändler verkauften.“ Einen den anderen oft lästigen Bestandteil des Logenpublikums bildeten die Kaufmannslehrlinge, die, „wenn ihnen ein freier Tag gewährt wurde, die Stutzer spielten und sich in Samt und Seide im Theater, beim Hahnenkampf, auf der Kegelbahn und an anderen Vergnügungsorten herumtrieben“ [112]).

Zum regelmässigen Theaterpublikum gehörten auch Frauen, und zwar sassen die aus den höchsten Ständen (selbst Königin Elisabeth soll es nicht verschmäht haben, öffentliche Schauspielaufführungen zu besuchen) in den durch besonders teure Eintrittspreise ausgezeichneten Prosceniumslogen; die Frauen und Töchter aus den vornehmeren Bürgerkreisen, wie z. B. die der bevorrechteten City-Kaufleute, gingen in Begleitung und unter dem Schutze ihrer Herren in die Seitenlogen, wo ehrsame Bürger- und Handwerkerfrauen auch ohne männliche Begleitung sassen.

Wenn die Frauen und namentlich die aus der höheren Gesellschaft die Theater nur maskiert besuchten, so geschah das nicht immer und nicht bloss, um ihre Gesichter zu verbergen und unerkannt zu bleiben [113]), sondern in den Sommertheatern hauptsächlich zum Schutze gegen die Sonne, wie zu damaliger Zeit der Gebrauch von seidenen oder samtenen Gesichtsmasken anstatt der Schleier auch auf der Strasse allgemein üblich war, und „Maske, Muff und Fächer überhaupt zum Promenadenanzuge der Damen gehörten und für den Besuch des Hofes und des Schauspiels unerlässlich waren.“

Eine ganz eigentümliche, uns schwer verständliche Einrichtung waren die Zuschauerplätze auf der Bühne. Das Publikum, welches dort gegen einen Zuschlag zum Eintrittsgelde zugelassen wurde, bestand aus Herren der höchsten Gesellschaftskreise, fürstlichen Gästen der Königin [114]), Aristokraten, Kavalieren und Offizieren, Stutzern und Lebemännern, die ihre Kleider und ihr geckenhaftes Benehmen zeigen wollten [115]), dann aber auch aus litterarischen Berühmtheiten und

---

[110]) Vergl. oben S. 28.

[111]) Schriftsteller, Kritiker und Schauspieler anderer Theater, von denen kein Eintrittsgeld genommen wurde, scheinen auch auf der Bühne oder auf einigen Sitzreihen vorn im Parterre Plätze gefunden zu haben.

[112]) Diese und noch manche folgende Einzelangaben nach K. Elze im Shakespeare-Jahrbuch von 1879. (XIV.)

[113]) Die Derbheiten, welche Dichter und Schauspieler sich gestatteten, machen allerdings die Scheu anständiger Damen, gesehen zu werden und ihr Erröten zeigen zu müssen, erkärlich.

[114]) Nach Karl Elze's Angabe besuchte z. B. der Prinz Johann Ernst von Weimar, der 1613 unter dem Inkognito eines Herrn v. Hornstein in Begleitung Kaspars v. Teutleben in London war, die Vorstellungen des Globe-Theaters.

[115]) Sie erschienen im Theater mit Federhut, Rock aus Gold- oder Silbertuch und langen Tänzerstrümpfen.

Kritikern, der „Obrigkeit des Witzes“ [116]), die mit Notizbüchern versehen waren, um die bemerkenswertesten Stellen des Stückes schwarz auf weiss nach Hause zu tragen. Auch Damen suchten, wenngleich seltener als die Herren, Plätze auf der Bühne [117]). Hier mag nun wohl die von den höfischen Festaufführungen herstammende Sitte geübt worden sein, dass die Herren während des Schauspiels den Damen zu Füssen lagen, was auf den engbegrenzten Logenplätzen nicht wohl möglich war [118]).

Die Bühnengäste, die einen besonderen Eingang durch das Garderobenhaus hatten, sassen auf dreibeinigen Schemeln zu beiden Seiten der Bühne und behinderten bei dem ohnehin sehr beschränkten Raume die Bewegungsfreiheit der Schauspieler in sehr lästiger Weise.

Aber schlimmer als die Raumverengung war das freie, ja oft rohe und freche Benehmen dieser Bühnenschmarotzer. Während der Vorstellung liessen sie sich von ihren Dienern oder von Theaterbediensteten Tabakspfeifen reichen, zündeten sie an und pafften den Schauspielern den Qualm ins Gesicht [119]); ausserdem vergnügten sie sich ganz ungeniert mit Trinken, Kartenspielen, Plaudern, Lachen und Witzen über die Schauspieler und die im Parterre sitzenden und stehenden „Gründlinge.“

Bei solchem Beispiele seitens der Besten der Gesellschaft ist es erklärlich, dass in den Logen und im Parterre erst recht ein ungezwungener Ton herrschte und oft in ein lärmendes und unanständiges Betragen ausartete, welches es uns fast unerklärlich erscheinen lässt, wie dabei die dramatischen Meisterwerke eines Shakespeare gewürdigt werden konnten.

„An ein ruhig zuhörendes, anständig sich verhaltendes Publikum war nicht zu denken“ [120]). Man konnte nicht still sitzen, schwatzte unaufhörlich und erörterte ganz laut, wer den schönsten

---

[116]) *„Authority of wit, sitting on the stage of Blackfriars.“* (Vorrede zur ersten Folio-Ausgabe von Shakespeare's Dramen 1633).

[117]) Vatke, Das Theater und das Londoner Publikum, im Shakespeare-Jahrbuch von 1881, wo auch folgende Stelle aus *Ben Jonson, Staple of News* angeführt wird: *„Yes, on the stage; we are persons of quality, I assure you, and women of fashion, and come to see and be seen.“* („Ja auf der Bühne; wir sind, das sage ich Ihnen, Standespersonen und feine Damen und kommen, um zu sehen und gesehen zu werden.“)

[118]) *Hamlet,* III, 2: *„Lady, shall I lie in your lap? — No, my lord. — I mean, my head upon your lap. — Ay, my lord.“* Delius bemerkt hierzu, es habe zum feinen Tone für einen Kavalier gehört, zu den Füssen seiner Dame und an sie gelehnt einem Schauspiel zuzusehen.

[119]) Das Tabakrauchen hatte gegen Ende des sechzehnten Jahrhunderts in England den Reiz der Neuheit. Die Franzosen hatten den Tabak schon etwas früher (1560) durch Jean Nicot kennen gelernt, der einige Pflanzen aus Florida erhalten hatte und zu Heilzwecken anbaute. In England soll der erste Tabakraucher Sir Walter Raleigh gewesen sein, der das Kraut und das Rauchen von der 1584 gegründeten Kolonie Virginia mitgebracht hatte. Die Engländer wurden bald leidenschaftliche Raucher und liessen sich darin auch nicht stören, als Jakob I. bald nach seinem Regierungsantritt eine Steuer von 6 sh. (6 M.) auf das Pfund Tabak legte und dann 1619 eine Schrift gegen das Rauchen verfasste, in der es u. a. heisst: „Es ist eine Gewohnheit, ekelhaft für das Auge, abschreckend für die Nase, schädlich für den Magen, abstumpfend für das Gehirn, gefährlich für die Lunge; der schwarze, stinkende Tabaksqualm gleicht auf ein Haar dem erstickenden Dampfe der unergründlichen Hölle.“ (Leunis, Synopsis der Pflanzenkunde, II, 813).

[120]) Th. Vatke, Das Theater und das Londoner Publikum zu Shakespeare's Zeit.



Anzug anhabe, wo man in London am besten esse nnd trinke, und andere ähnliche Fragen. Im Parterre wurden Äpfel geschält, Nüsse geknackt, Bierflaschen entkorkt, gegessen, getrunken, geraucht, und das alles während der Vorstellung, für die man trotz alledem immer noch ein aufmerksames und vielfach kritisches Ohr behielt. In die Logen kamen, allerdings meist nur in der Pause zwischen dem Hauptstück und dem *jig,* die durch Musikstücke ausgefüllt wurde, Verkäuferinnen, denen die galanten jungen Herren Äpfel, Nüsse und andere Näschereien abkauften. Auch fliegende Buchhändler boten ihre litterarischen Neuigkeiten mit dem Rufe „*Buy a new book!*" aus; zu den Büchern gesellten sich auch Flugschriften über alle möglichen Gegenstände, Weltereignisse und Londoner Tagesneuigkeiten, die dazumal noch die Stelle der späteren regelmässigen Zeitungen ersetzten [121]).

Der Lärm in den Theatern wurde, selbst wenn er in Unfug ausartete, von keiner Polizei oder Scharwache gestört; denn auch für die Schauspielhäuser galt das unbedingte Hausrecht der Besitzer, welches diese zur Aufrechthaltung der Ordnung zum Teil an ihr Publikum übertrugen. Wenn z. B. ein Taschendieb erwischt wurde, so holte man nicht die Polizei, deren Organe amtlich das Theater nicht betreten durften, sondern man band den Frevler für die Dauer der Vorstellung an einen Pfahl in der Ecke des Prosceniums und gab ihn so der öffentlichen Schande preis [122]).

An jedes grössere Theater war eine Trinkstube angebaut, aus der während der Vorstellung Bier in Flaschen und Krügen geholt, wo auch Obst, Nüsse, Eier, Schinken und dergleichen verkauft wurde, und wo während der Pausen und nach den Vorstellungen ein ähnlich reger Verkehr gewesen zu sein scheint, wie jetzt in den grossstädtischen Theater-Restaurants [123]).

Nach Beendigung der Vorstellung fanden sich in der Trinkstube auch die Schauspieldichter, Schauspieler und Clowns ein, meist helle, witzige und gesellige Köpfe, mit denen das Publikum dort sehr gern und geradezu familiär verkehrte.

Dort oder auch in der „Mermaid" entwickelten sich nun nach dem Theater auch die Anfänge der Kritik, indem die Meinungen über das Gehörte, den Wert der Stücke und die Kunst der Darsteller ausgetauscht, und die Berufskritiker, die es damals — wenn auch nicht für ständige Zeitungen, so doch für Bücher und Flugschriften — auch schon gab, durch die Stimmen

---

[121]) Flugschriften über wichtige Geschehnisse erschienen zuerst unmittelbar nach der Entdeckung der neuen Welt; der berühmte Brief, in welchem Columbus dem königlichen Schatzmeister Rafael Sanchez die Thatsache der Auffindung Amerikas geschildert hatte, wurde in fast alle Sprachen übersetzt und als Flugblatt in zahllosen Exemplaren verbreitet. Ihm folgten andere solche Blätter zunächst über Ereignisse, die mit der Entdeckung des Columbus in Zusammenhang standen, dann aber auch über andere, das grosse Publikum interessierende Gegenstände. Von einer regelmässigen Zeitungspresse kann man erst seit dem siebzehnten Jahrhundert reden. Die *News-letters,* welche als die erste englische Zeitung anzusehen sind, kamen unter der Regierung Jakobs I. auf.

[122]) K. Elze, Shakespeare-Jahrbuch XIV, 6 nach *Kempe's Nine Days' Wonder, ed. Dyce.*

[123]) Die Restauration im Globe-Theater hatte der „taube Johann", ein deutscher Jude, der zugleich Perückenmacher und Theaterfriseur war, für einen jährlichen Betrag von 24 Pfund (= 480 M.) von den Eigentümern gepachtet; aus dieser für damalige Verhältnisse sehr hohen Summe ist schon zu entnehmen, dass der Verkehr und die Einnahme recht bedeutend gewesen sein müssen.



aus dem Publikum in ihren Urteilen bestärkt oder wankend gemacht, manchmal wohl auch durch einen zur rechten Zeit gespendeten Krug Wein begeistert und beeinflusst wurden.

Als Haupt der damaligen Kritiker galt Ben Jonson [124]), „ein beleibter Gentleman, der gern für den grössten Schauspieldichter gelten wollte und oft mürrisch drein sah, wenn Shakespeare's Stücke besser gefielen als die seinigen“ [125]), der aber doch auch wieder ein überschwänglicher Lobredner des grossen William war und demselben in den Versen zum Bildnis des Dichters in der Folio-Ausgabe von 1623 ein unvergängliches Denkmal gesetzt hat.

Als Kritiker der damaligen Zeit werden sonst noch genannt: Robert Greene, Thomas Nash, Henry Chettle, Webster, Heming, Condell, Davies, Meres, alle ohne Ausnahme selbst Dichter oder Schauspieler oder beides zugleich.

So sehr das Publikum nach seinem Betragen im Theater gegen Inhalt und Ausführung der Vorstellungen gleichgültig zu sein schien, so war es doch, wie schon erwähnt ist und vielfach bezeugt wird, „empfänglich, dankbar, aufmerksam für alles Tüchtige, unnachsichtlich und derb gegen alles Schwache“, und seinen ursprünglichen Urteilsäusserungen mussten die Berufskritiker, wenn sie Einfluss gewinnen und bewahren wollten, für die Öffentlichkeit entsprechenden Ausdruck geben.

Selbst für Äusserlichkeiten waren Publikum und Kritik recht empfindlich; es wurde von beiden scharf gerügt, „wenn ein Schauspieler einen König ohne Handmanschetten, eine Königin ohne Handschuhe spielte, als Reiter in langen Strümpfen auftrat oder in Stiefeln tanzte“ [126]).

Unter den Stücken des damaligen Repertoires standen allerdings die Shakespeare's obenan: wie sie das Publikum anzogen und erfreuten, so fanden sie auch bei den Kritikern zumeist Lob und Anerkennung; aber man darf deshalb nicht denken, dass er allein das Theater beherrscht hätte oder dass er ohne jeden Tadel davon gekommen wäre. Selbst in seinem Globe-Theater wurden neben seinen Stücken auch solche von anderen Dichtern, in späteren Jahren namentlich von Beaumont und Fletcher, von Webster und Ford aufgeführt und bejubelt. Und es gab damals, wie später immer und jetzt noch, kritische Koterieen, von deren Angriffen und oft recht giftigen Pfeilen selbst die „Seele der Zeit“, wie Ben Jonson Shakespeare genannt hat [127]), nicht verschont blieb. Den Angriffen gegenüber, deren bitterste von Robert Greene und

---

[124]) Ben Jonson, geboren 1574, war als Lyriker und Dramatiker von Bedeutung. Eine Sammlung lyrischer Gedichte erschien 1616; für die Bühne schrieb er Lustspiele (*Everyman in his humour,* welches 1586 zur Aufführung kam, *Everyman out of his humour, Cynthia's Revels, Eastward Hoe, Volpone* u. a.), Trauerspiele (*Sejanus* 1603, *Catilina* 1611) und für die Hoffestlichkeiten Maskenspiele mythologischen und klassisch-altertümlichen Inhalts. Er starb 1637, trotz emsiger Arbeit und grossen Ruhmes in kümmerlichen Verhältnissen. Nach der Lektüre des Lustspiels „*Volpone*“, das seiner Zeit für eins der hervorragendsten galt, schrieb Göthe, er könne nie wieder etwas von diesem Schriftsteller lesen.

[125]) Karl Elze, a. a. O.

[126]) Th. Vatke, Das Theater und das Londoner Publikum.

[127]) Das ehrlichste und für die Nachwelt interessanteste Urteil Ben Jonson's über Shakespeare enthält sein erst nach beider Tode veröffentlichtes Tagebuch; dasselbe ist in der Ausgabe seiner Werke von A. Gifford (London 1816) abgedruckt und und lautet nach Hagmann's Übersetzung: „Ich erinnere mich, dass die Schauspieler es oft als einen Ruhm Shakespeare's ansahen, dass er in seinen Werken, was immer er auch schrieb, nie eine Zeile auszustreichen brauchte. Meine Antwort war, ich wollte,



Th. Nash ausgingen, fand er freilich auch immer Verteidiger, die, wie Henry Chettle und John Davies ritterlich für ihn kämpften. [128])

Die schlimmsten und gefährlichsten Kritiker, nicht über einzelne Kunstleistungen, sondern über das ganze Institut des Theaters, waren die Puritaner, [129]) welche in ihrer rigorosen Lebensauffassung und Sittenbeurteilung es für ihre Pflicht hielten, gegen Bühnendichtung und Theaterspiel, gegen Schauspielhäuser und Komödianten in der Presse und namentlich auch von der Kanzel herab zu wettern und durch ihre Verdammung den Schauspielerstand und seine Darbietungen als gotteslästerlich hinzustellen und der öffentlichen Meinung verdächtig zu machen.

Schon im Jahre 1576 donnerte ein puritanischer Prediger: „Blickt nur auf die prunkenden Schauspielhäuser, ein fortdauerndes Monument von Londons Verschwendung und Narrheit! Die Ursache der Seuchen sind die Sünden, die Ursache der Sünden sind die Schauspieler, und deshalb sind diese auch die Ursache der Seuchen. Das Sodom der alten Welt ist übertroffen; denn mehr entsetzliche Frevel und überflutende Sünden sind durch die Theater hervorgebracht, als irgend jemand zu denken imstande ist. Der Vater verliert sein Kind, der Herr seinen Diener, und jeder, er sei was er wolle, verliert sein Selbst in der Gewohnheit dieser Schulen des Lasters, dieser Diebeshöhlen, dieser Schauplätze aller Gottlosigkeiten". [130])

Wie schon weiter oben gelegentlich bemerkt wurde, bot der englische Hof den puritanischen Verhetzungen ein wirksames Gegengewicht, indem er die dramatische Kunst beschützte, die Ausübenden derselben mit Privilegien versah und sie zu den grossen Festlichkeiten heranzog,

---

er hätte deren Tausende gestrichen, was sie als missgünstige Rede erklärten. Ich hätte dies der Nachwelt nie mitgeteilt, ich muss es aber thun, um der Unkenntnis seiner Freunde willen, die ihm gerade das nachrühmen, worin er am meisten gefehlt, und um mich zu rechtfertigen; denn ich liebe den Mann und ehre sein Andenken wie nur Einer. Er war in der That bieder, von offener, freier Natur; er hatte eine vorzügliche Phantasie, hohe Gedanken und schöne Formen. Er schrieb mit einer Leichtigkeit, dass es oft nötig war, ihm Einhalt zu thun. Sein Witz war in seiner Gewalt; ich wollte, die Mässigung desselben wäre es auch gewesen. Oft verfiel er in Dinge, die lächerlich waren; aber er machte seine Fehler durch Tugenden gut; es war mehr an ihm zu loben als zu verzeihen."

[128]) H. Chettle schrieb 1592: „Ich selbst habe sein Benehmen nicht weniger liebenswürdig befunden als seine Auszeichnungen gross sind in dem Berufe, für den er lebt. Auch haben erprobte Männer die Ehrenhaftigkeit in seinem Handeln, die seine Biederkeit beweist, und seine frohe Anmut im Schreiben als Zeugen seiner Kunst oft betont." John Davies rühmte 1611 Shakespeare als Schauspielers in dem S. 28, Anm. 69, englisch angeführten Epigramm „An unsern englischen Terentius", welches in Hagmann's Uebersetzung lautet:

„Man sagt, was ich im Scherze sing', Freund Will,
Hätt'st du nicht Fürsten dargestellt im Spiel,
Wärst du für einen König ein Genosse
Und König unter all dem niedern Trosse".

[129]) Die Presbyterianer, die als Gegner der bischöflichen Verfassung und der Uniformitätsakte auch Nonkonformisten, und wegen ihres starren und unerbittlichen Eiferns für Reinerhaltung der reformierten Lehre auch Puritaner hiessen, waren zuerst 1559 hervorgetreten und bildeten seit 1567 eine feste kirchliche Gemeinschaft, die sich namentlich durch Sittenstrenge und Verfolgung aller Lebenslust hervorthat.

[130]) Rud. Genée, Shakespeare, Sein Leben und seine Werke.

die namentlich durch Aufführung von Maskenspielen verherrlicht wurden. Die Königin Elisabeth und ihr Günstling Leicester nahmen immer offen für Theater und Schauspieler Partei und veranstalteten teils in London teils in Kenilworth und anderen auswärtigen Schlössern bei verschiedenen Gelegenheiten grossartige Maskenspiel-Aufführungen.

Jakob I. war in dieser Beziehung ein würdiger Nachfolger seiner Vorgängerin und überbot dieselbe noch in prunkvoller und kostspieliger Ausstattung der höfischen Schauspiele, die mit allen Hülfsmitteln der Dekoration und dem ganzen Raffinement der damals schon bekannten Theatermaschinerie in Szene gesetzt wurden [131]).

Karl I., der 1625 auf Jakob I. folgte, war der dramatischen Kunst und namentlich der Ausübung derselben bei den Hoffestlichkeiten noch mehr zugethan und verschwendete noch mehr Geld dafür [132]). Er und seine aus Frankreich stammende Gemahlin traten sogar mehrfach selbst als Darsteller auf, selbst an Sonntagen, und trugen dadurch nicht wenig zur Schürung des Hasses der Puritaner bei, der den König endlich aufs Blutgerüst führte.

Je ernster der Kampf zwischen den Puritanern und der Regierung des Königs entbrannte und je höher die politische Macht dieser Religionspartei stieg, desto schwächer wurde der Schutz und die Unterstützung, die der Hof der Schauspielkunst und ihren Vertretern bei bestem Willen nur noch bieten konnte.

Eine letzte Anstrengung war noch die beispiellos glanzvolle Aufführung des Maskenspiels „*Triumph of peace*“ von Shirley; dieselbe sollte eine Demonstration gegen die 1632 erschienene puritanische Satire „*Histriomastix*“ bilden, in der von William Prynne die Königin offen geschmäht wurde.

Kurz nach derselben begannen die Puritaner ihre wachsende politische Macht direkt gegen das Theater zu kehren, und endlich gelang es ihnen am 2. September 1642, die Zustimmung beider Häuser des Parlaments zu einem Antrage zu erwirken, nach welchem die Unterdrückung öffentlicher Bühnenstücke und die Schliessung sämtlicher Schauspielhäuser beschlossen und verordnet wurde.

Da diese Verordnung nicht gleich allgemeinen Gehorsam fand und das Volk sich in seinem Vergnügen am Theater nicht stören lassen wollte, so erschien im Oktober 1647 auf Grund eines neuen Parlamentsbeschlusses eine verschärfte Verordnung „zur besseren Unterdrückung der Schauspieler.“ Jede Übertretung dieses Ediktes wurde erst mit Geld, im Wiederholungsfalle mit Peitschenhieben bestraft, die Schauspieler, wie früher schon einmal, als Landstreicher erklärt und der für diese bestehenden Gesetzgebung unterworfen, und alle Schauspielhäuser von Obrigkeits wegen für ihre bisherigen Zwecke unbrauchbar gemacht. Durch einen Beschluss vom 13. September 1648 wurde endlich noch ein besonderer Profoss ernannt, der den Auftrag erhielt, alle etwa noch heimlich vorhandenen Schauspieler und Balladensänger aufzuspüren und zu

---

[131]) In den sechs ersten Regierungsjahren Jakobs I. (1603—1609) wurden für Maskenspiele am Hofe 4215 Pfund (= 84300 M.) ausgegeben. — Der Architekt Inigo Jones war der erste bedeutende Bühnen-Maschinenmeister, der die schwierigsten Verwandelungen des Bühnenraumes herzustellen verstand.

[132]) Ein einziges Maskenspiel im Jahre 1635 soll 1400 Pfund St. (= 28000 M.) gekostet haben. Gätschenberger, Gesch. der englischen Dichtkunst, der auch mehrere der obigen Notizen entnommen sind.



verhaften, und durch die energische Wirksamkeit dieses Beamten gelang endlich nach einigen Jahren die völlige Unterdrückung der satanischen Schauspielkunst und ihrer verhassten Jünger.

So ward durch Gewaltakte die erste Periode der Geschichte des englischen Bühnenwesens geschlossen, eine Periode, deren Glanz und innere Bedeutung kaum von einer späteren erreicht worden ist. Erst mit der Wiedereinsetzung der Stuarts (1660) begann die nächste Periode, deren kennzeichnendes Merkmal die Vernachlässigung und Verachtung Shakespeare's und die Verdrängung seiner Schöpfungen durch leichtfertige, sittenlose Komödien nach französischem Muster wurde.

In der Zwischenzeit wandten sich die in England brotlos gewordenen Schauspieler noch mehr als dies bisher schon geschehen war, nach dem Auslande, namentlich nach den Niederlanden und Deutschland. Als unmittelbare Folge der parlamentarischen Bannflüche können wir das Erscheinen englischer Komödianten 1643 in Osnabrück, im Winter 1644 zu 45 im Haag, 1650 in Wien und Prag ansehen; diesen Truppen folgten während des ganzen siebzehnten Jahrhunderts noch viele andere, die den Einfluss der englischen Bühne auf die Ausbildung des deutschen Theaterwesens verstärken halfen [133]).

---

[133]) Albert Cohn, Shakespeare in Germany, S. XCIX—CII. — Aus dem Geleitsbriefe, welchen Kaiser Ferdinand III. der letztgenannten Truppe am 10. November 1650 ausstellte, entnehmen wir, dass „sie nunmehre eine ziembliche Zeit hero an unterschiedlicher hoher Potentaten Höfe, wie auch anderer Orten hin und wieder, allerley lustige Spiel und kurzweilige Comödien öffentlich exhibirt und gespielt haben", dass der Kaiser ihnen gestattete, auch in seiner Residenzstadt Wien „eine Zeit lang öffentlich zu agiren", und dass sie angezeigt hatten, „wie dass sie nunmehr von dannen abzureisen, und besagte ihrer Profession unterschiedlichen anderen Orten, sowohl in dem heiligen Römischen Reich, als andern Unsern erblichen Königreichen, Fürstenthumben und Landen zu üben und zu treiben Willens wären, und derowegen Uns zu desto besserer und unverhinderlicherer Fortsetzung dieses ihres Vorhabens, umb Unser allergnädigste Hilf, Frei- und Sicherheit allerunterthänigst gebeten."



